Prof. MUNDA BERNARDI ROMANI

STUDIO CRITICO

DELL' OPERA

DI E. A. BUTTI

ROMA
STABILIMENTO POLIGRAFICO PER L'AMMIN. DELLA GUERRA
—
1920

Prof. MUNDA BERNARDI ROMANI

STUDIO CRITICO
DELL' OPERA
DI E. A. BUTTI

ROMA
STABILIMENTO POLIGRAFICO PER L'AMMIN. DELLA GUERRA
—
1920

Parte I.

E. A. BUTTI E LA SUA OPERA

Capitolo I.

LA VITA DI E. A. BUTTI

Per conoscere E. A. Butti basterebbe leggere il suo *Diario*, triste e vero documento delle sue aspirazioni di artista sano, delle sue sofferenze di uomo integro e saldo. Esso è scritto con poche preoccupazioni stilistiche, ma è fluido e sincero perchè è il sincero lamento di un'anima battuta dall'ingiustizia della vita, degli uomini, del destino.

Butti fu un eroe, un eroe della vita, sacro all'arte poichè l'arte propriamente detta, nonostante egli le sacrificasse tutte le forze della sua esistenza, non fu che un episodio nella sua vita artistica.

Il dramma più profondo e più palpitante di pensiero e di commozione, il romanzo più semplice nella sua trama e più avvincente nella sua verità intima, fu la sua vita che si accosta al dramma ben più di quanto i suoi drammi si accostino alla vita.

In pochi l'arte fu in così immediata relazione con la vita come in Butti e volendolo avvicinare a qualcuno verrebbe alla mente Federico Chopin, corroso dallo stesso invincibile male, adoratore profondo della vita per l'arte.

L'opera letteraria del Butti occupa un ventennio e comprende: 5 romanzi, 14 commedie drammatiche, 2 commedie giocose, un poema tragico oltre la produzione minore.

In questo lavoro di interpretazione e di critica non si può trascurare dunque la stretta unità che esiste fra l'arte del Butti e la sua vita, di cui il primo ventennio narrava egli stesso: « Nacqui a Milano la notte del 19 febbraio 1868, troppo tardi per essere un buon cittadino dell'Italia nuova, troppo presto per essere un libero poeta nella repubblica delle lettere italiane ».

In una lettera autobiografica ad Onorato Roux dopo aver parlato dei suoi genitori diceva: « Io fui loro unico figlio, nato assai tardi quando più non ne aspettavano, dopo dodici anni di unione. Debole, gracile, malaticcio, fui allevato come una pianta di serra, con tutte le cure, ma troppo rinchiuso, troppo carezzato e troppo protetto. Avevo ereditato dal padre l'orgoglio, il desiderio di primato, lo spirito d'iniziativa e di combattività; ma dalla madre un eccesso di immaginazione, di sensibilità, d'inquietudine, e d'instabilità spirituale, che mi resero un mediocre scolaro, un fanciullo poco disciplinato e un adolescente troppo smanioso di libertà d'avventure, di sensazioni e di conoscenze. In liceo i miei maestri rilevarono in me spiccate attitudini per le scienze fisiche e matematiche: per loro consiglio mi iscrissi all'Università di Pavia, nella facoltà fisica-matematica; superai brillantemente gli esami dei primi due anni, e poi mi stancai e volli cambiar strada nonostante le preghiere e i rimbrotti del padre mio, che ne fu profondamente addolorato.

« Che cosa studiai in seguito? Nelle scuole un po' di tutto, senz'ordine, senza regola, senza serietà; un po' di medicina, un po' di giurisprudenza, un po' di letteratura classica... Ottenni una laura in legge, a pieni voti, per offrire a mio padre un documento qualsiasi di studi

compiuti. Intanto mi diedi febbrilmente a studiare, per conto mio, le letterature antiche e moderne, lessi e annotai un numero infinito di libri, in special modo di filosofia e incominciai — Dio me lo perdoni — a scrivere.

« Non avevo vent'anni, e composi versi improntati ad uno sconsolato pessimismo e critiche di una bestiale ferocia.

« Mio padre, dopo la mia laurea, aveva voluto che frequentassi uno studio d'avvocato per la pratica forense.

« Io non potei sottrarmi a questo suo estremo atto di autorità tutoria, e m'iscrissi presso l'avvocato Emilio Campi, allora già deputato e vecchio amico di lui. Che cosa abbia fatto, in quell'anno di pratica, non so. Poco di certo e con assai mala voglia.

« Ricordo che una mattina l'avvocato Campi, occupatissimo, mi pregò di andare a discutere per lui una causa civile in Tribunale.

« Io scorsi rapidamente la conclusione e mi avviai sicuro e tranquillo al dibattimento. Su la porta del Palazzo di Giustizia fui fermato dal mio avversario, un disgraziato, padre di quattro o cinque figliuoli che dalla perdita della causa sarebbe stato interamente rovinato. Il mio cliente, invece, era ricchissimo, arcimilionario, e non ne avrebbe avuto alcun danno materiale... Era anche un dentista dei più rinomati, ed io — che sempre aveva sofferto per i miei denti — provavo per lui quel sentimento misto d'avversione e di rancore, che un mariuolo precoce ha per un agente di pubblica sicurezza. Sembra incredibile; ma ebbi il coraggio di perorare la causa del mio avversario e di far condannare in pieno il mio cliente.

« Si può immaginare lo stupore e anche l'indignazione del mio avvocato. Non mi licenziò; ma mi fece comprendere che quello non era il mio mestiere; ed io, che n'ero più persuaso di lui, abbandonai, senz'altro, i Codici e le Pandette e mi gettai risolutamente nell'agone letterario.

« Mio padre ne sofferse certo profondamente, come già aveva sofferto per il mio repentino mutamento di studi all'Università; ma ero uomo di larghe idee, di squisita intelligenza, d'anima aperta e generosa; io avevo ventidue anni ed ero libero di fare ciò che mi piacesse ».

Ma egli nella sua breve autobiografia tacque il periodo chiassoso della sua vita studentesca di Modena durante il quale potè godere la gioia di vivere, poichè nessun presentimento ancora gli pesava sull'anima. Proclive al lusso ed all'eleganza, con una profonda cultura musicale, per cui fu un ammiratore di Wagner quando il genio di quest'ultimo era totalmente misconosciuto, ed una instancabilità intellettuale per cui allo studio delle matematiche accoppiava quello della letteratura e la direzione di un giornale, Butti si affacciò alla vita in un'esuberanza assoluta d'intelletto e di desiderî.

Si raccontano molti episodi di questo periodo. La sua casa a quel tempo consisteva in un'unica camera ove con gli amici passava le lunghe sere d'inverno giuocando al macao. In quel tempo insieme col Messori (Giuseppe) e con Giuseppe Caruti compagni di lavoro e di ozio fondò *Il Tampel*, *Il Bisticcio*, giornale umoristico illustrato, domenicale, di formato variabile, senza uffici di amministrazione, che ebbe vita due anni.

Il Tampel suscitò odio e simpatie, anzi sul principio

fu un grido di protesta e d'indignazione generale. « Il giornaletto, scrisse Butti stesso, aveva un carattere battagliero, inframmettente e quasi scandaloso ».

Fu quello il periodo di vera grande intimità fra Butti e Messori. Scrisse a proposito il Butti : « Ci alzavamo assieme alla stessa ora molto inoltrata. Andavamo assieme a far colazione all'albergo d'Italia dove sedevamo accanto ad alcuni tenenti piemontesi o meridionali, coi quali, una volta al mese, avevamo una piccola ma laboriosa questione d'onore da risolvere, senza spargimento di sangue, per qualche nostra celia un po' eccessiva, per qualche ingenua insolenza che rampollava dalle nostre labbra incontinenti.

« Passavamo insieme le ore del pomeriggio, lavorando o girovagando, fino a quando almeno uno di noi non aveva bisogno di lasciar l'altro per ragioni di delicatezza facili a comprendersi. Ci ritrovavamo al desco comune sempre coi nostri commensali gallonati, bravissimi e carissimi giovani, ma — come dissi — troppo suscettibili e che avevano di noi un concetto assai mediocre. La sera, in fine, dileguava rapida in qualche teatro, in qualche ritrovo di amici o in qualche famiglia di conoscenti ospitali ; e giungeva la sospirata notte, l'incanto delle tenebre deserte e silenziose, così propizio alle nostre discussioni, al nostro rabbioso peripateticismo, ai nostri disperati tentativi per creare dal nulla una grande fortuna ».

E durante quel periodo pensarono un giorno di scrivere una commedia brillante, una specie di pochade: *Un signore in abito bianco.* I due studenti si rivolsero al capocomico Druoni (Butti affermava di non averlo in avanti mai sentito nominare) che con la sua compa-

gnia agiva allora al teatro comunale di Sassuolo, e gli manifestarono la loro intenzione. Il capocomico, entusiasta, assicurò loro un successo, e i due amici infatuati tornarono subito a Modena e in cinque giorni e cinque notti la commedia fu pensata, stesa e dialogata. Quando consegnarono il copione al Druoni questi, commosso, volle persino abbracciarli e baciarli. Raccontava a proposito il Butti:

« Una delle prime difficoltà per la rappresentazione della commedia fu la distribuzione delle parti. Fra queste ve ne erano naturalmente alcune per giovanette e per uomini di età immatura. Ora quei comici erano singolarmente attempati e così guasti dall'opera del tempo che non valevan parrucche ed intingoli per ridare ad essi un'effimera parvenza di giovinezza. Per non rendere assolutamente ineffettuabile la recita dovemmo rassegnarci a dare la parte di primo attor giovane a un vecchietto di sessant'anni che, meglio degli altri, si reggeva in gamba; e la parte dell'amorosa — una ragazza ingenua che tutti nella commedia proclamavano bellissima — alla meno anormale di quelle femmine: una donna assai alta di quaranta o quarantacinque anni che, abbigliata di bianco, colle trecce cadenti per le spalle, rassomigliava a un carabiniere travestito ». E poichè i personaggi erano troppi anche il Messori dovette rassegnarsi a sostenere una parte muta nella sua commedia.

La commedia malauguratamente cadde: il Messori fuggì di teatro e infilò il treno senza neppure togliersi la truccatura.

Il Tampel annunciò l'insuccesso a caratteri cubitali in prima pagina con questo titolo: « L'orribile disastro

del teatro comunale di Sassuolo, coi particolari della disgrazia e il nome delle vittime ».

Ma in mezzo a quella vita attiva, festosa e multiforme, Butti lavorò e conseguì la laurea in giurisprudenza e mai durante questo periodo di salute egli smentì quel suo carattere gaio, gioioso, aperto, che lo rendeva caro a tutti e che aveva già dimostrato nella adolescenza. Della quale mi piace ricordare due episodi caratteristici e graziosi narrati da Luciano Zùccoli.

« Un giorno di quell'anno 1882 nel quale ero alunno della quinta ginnasiale nel Ginnasio-liceo « Beccaria », il mio condiscepolo e compagno di banco Butti cavò fuor della tasca un giornale di piccolo formato e si mise a leggerlo. Da venti minuti ascoltava il professore che si arrabattava indemoniato a farmi odioso Senofonte... E così nel girar l'occhio intorno, come il martire che cerca aiuto e conforto a sofferire il tormento con animo non indegno, vidi Butti che si contorceva e sbuffava e rantolava, paonazzo fino alla radice dei capelli, per una risata prepotente che lo serrava alla gola e voleva prorompere. Egli teneva il giornale misterioso sulle ginocchia e ogni volta che lo sguardo correva al foglio, la risata saliva alla strozza e gli imporporava la faccia e gli gonfiava le gote.

« Allungai la mano e dissi a mezza voce: « dammi qua ». Forse per respirare un istante e per allontanare il pericolo di spazzar via con una risata gigantesca professore e Senofonte e libri e carte, piuttosto che per voglia di trascinarmi seco nell'abisso, il Butti mi passò il giornale sotto il banco e ancora con gli occhi lagrimanti stette a guardarmi.

« Che strano giornale! Che strano titolo: *Guerin Me-*

schino... Ora figuratevi uno che non voglia e non possa starnutare e metta il naso dentro un cartoccio di pepe o di tabacco: io non doveva ridere ed avevo sotto il naso, sotto gli occhi, il *Guerin Meschino*. A leggere la nota dei collaboratori che aveva in capolista Matilde Cacao e poi Pifillo Pifilli come critico musicale, e che parlava del Tamagno Panfresco, il quale doveva essere Francesco Tamagnó, a leggere altre amenissime cose io cominciai a torcermi quasi avessi mangiato pasta badese, e il Butti, che mi guardava, a torcersi anche lui: e tutti e due finalmente stretti dalla necessità di morire o di ridere, scoppiammo in una tempestosa risata spezzando a mezzo un periodo senofontiano che fluiva dalla bocca del professore.

« ... Il professore balzò in piedi come di scatto e cominciò a urlare: « Escano, escano subito, escano immediatamente. Farò finire questo scandalo! »

« Noi, Butti ed io, uscimmo a testa bassa, nel silenzio sdegnoso di tutta la scolaresca e io mi tenevo in saccoccia il mio *Guerin Meschino* col seguito di Matilde Cacao di Pifillo Pifilli, pregustando, in tanta amarezza la consolazione di leggercelo all'aria libera e di ridere a crepapelle ».

L'altro episodio è questo: « In liceo, il Butti era il più allegro dei compagni. Durante la lezione di filosofia regnava in classe il massimo disordine; gli scolari dell'ultimo banco portavano in iscuola la macchinetta a spirito per far cuocere le uova al tegame. Una volta qualcuno portò anche una grossa farfalla nottivaga, che mise l'aula a rumore. Il professore indulgente, visto di che si trattava, disse allo scolaro: " Andiamo, andiamo. Butti fuori dalla finestra ". Ed ecco che si vede il Butti

scendere dal suo banco, avviarsi ad una delle ampie finestre prospicienti il cortile e arrampicarvisi faticosamente come per iscalarla.

« "Che cosa fa mio Dio?" gridò il professore spaventato.

« "Ha detto: Butti fuori dalla finestra e io la obbedisco, professore", dichiarò imperturbabile il futuro autore de *L'Anima*. E dovette accorrere il bidello a trattenerlo per la giacca ».

Ho voluto dilungarmi a narrare questi episodi perchè essi dànno un'idea abbastanza esatta del Butti di quel periodo, in evidente, assoluto contrasto con quello che il tempo, il male, gli eventi ridussero.

Nel 1892, tornato a Milano, pubblicò il primo romanzo *L'Automa* per cui Carlo Segré, nel *Fanfulla della domenica*, lo giudicò un materialista, un nichilista, un verista. Ancora una volta il destino gli sorrideva poichè il romanzo, pur suscitando ire e polemiche, piacque e il giovane autore salì subito in fama. Le sue idee, in questo periodo erano idee di ribelle; le sue affermazioni recise e paradossali sbigottivano e indignavano insieme. Del resto egli fu, in generale, d'indole chiusa, austera: si rivelava soltanto a chi lo conosceva intimamente e allora appariva in tutta la bontà dell'animo, in tutta la meravigliosa vivacità e sensibilità del suo ingegno e del suo spirito.

L'anno appresso nel villaggio di Sufers compì il nuovo romanzo: *L'Anima*. La tendenza alle idee astratte prendeva il sopravvento, il problema dell'al di là lo afferrava e lo ammaliava e mentre studiava i filosofi dal Nietzsche, al Trezza, all'Ardigò si dava alle pratiche dello spiritismo: la sua inquietudine intellettuale lo distaccava dalla vita di ogni giorno, gli creava una per-

sonalità propria. Ne *L'Anima* il problema dell'inconoscibile domina tutta l'azione. Non si può sicuramente affermare che nel dott. Sarcori e nelle sue conversioni sia una pagina della giovinezza del Butti ; certo questo romanzo coincide col definito orientamento del suo pensiero verso il mistero d'oltre tomba. « Oggi, dice Massimo Bontempelli, le tendenze così dette positive si sono temperate, raffinate ed hanno saputo soprattutto trovare in sè stesse una loro idealità ; ma verso il 1892 la reazione al programma della scienza, che proponevasi di spiegar tutto, prese i nomi di Bourget, di Novalis, di Huysmans. Se Butti non avesse ricevuto in giovinezza quel viatico degli studi scientifici sarebbe anch'egli caduto ai piedi del cattolicesimo come Bourget, come Haysmans. Al pari di Alberto Sarocori si accontentò invece di coltivare la fede in una vita futura sia essa illusione ».

Il destino cominciava ormai ad essergli avverso. Pubblicava una raccolta di critiche : *Nè odî nè amori*, poi una vecchia novella: *L'Immorale*, ma il male avanzava, e incominciava ormai la sua triste *via crucis* di peregrinazioni da uno stabilimento di cura a un sanatorio.

A Nervi, ove s'era recato per ragioni di salute, lavorava a *L'Incantesimo* che doveva essere un romanzo di larga tela, ricco di poesia e di vita, di pensiero e di passione, di cui abbiamo soltanto la prima parte: « La Sirena ».

Le sue condizioni finanziarie andavano declinando insieme con la salute ed era attratto dal teatro. Il teatro gli tolse la possibilità di proseguire nel romanzo, gli dette infinite amarezze in confronto alle rare soddisfazioni che gli largì, ed egli invece vi si attaccò, vi si affezionò tenacemente.

Con la *Corsa al piacere*, il *Lucifero* e la *Tempesta*, componenti la Trilogia degli Atei, infierì contro ogni concezione materialistica della vita come alcuni anni prima aveva infierito con *L'Utopia*. Lo sforzo che compì fu grande e lo prostrò, esso gli aveva fatto dimenticare il suo male e il male lo minacciava di nuovo terribilmente.

Incominciava così il secondo periodo della sua vita e della sua arte.

L'infermo rinunciava all'apostolato. La sua anima, nel doloroso sfacelo del suo corpo, cominciava a delinearsi pessimista ed amara. Ma lampi di ottimismo ancora lo stordivano: egli sognava di riprendere il suo arco, s'illudeva, si ergeva come un vittorioso... poi un rancore contro la vita lo sconvolgeva. Non distingueva più chi gli faceva il bene da chi gli procurava il male. Ripeteva agli amici, già diradanti, che la sua fine era ormai segnata, ma, a volte, dal fondo del suo cuore, zampillava vivida la speranza di poter vivere ancora.

Nel 1906 a Filippo Pasquera del *Bollettino di Palermo* scriveva: «Non lavoro più. Non so se e quando potrò riprendere le mie occupazioni. Nel Paese della Fortuna non mi fu concesso di restare... e l'ho per ora abbandonato. Le sarò grato se vorrà darmi notizia delle repliche di *Tutto per nulla* (titolo fatale per me! Impresa della mia povera vita) e mandarmi i giornali siciliani che l'hanno discusso».

La speranza rinasceva. Nel 1907 infatti ad un altro amico che gli chiedeva notizie sulla sua salute rispondeva da San Remo: «La ringrazio della sua buona memoria e delle sue gentili parole a mio riguardo. Non sono ancora guarito quantunque stia un po' meglio. Ma per ora all'arte o meglio al lavoro, non posso pen-

sare. Il destino mi vuole muto ed anche sordo. Rimarrò qua fino ai primi di luglio essendo in cura d'un medico valente che già ottenne un miglioramento insperato, ecc. ».

Lo sconforto e l'amarezza riprendevano il sopravvento. In un'altra lettera pubblicata (6 settembre 1907) sulla *Gazzetta del popolo* che gli aveva chiesto notizie intorno alla questione Chiarella-Società degli autori, dopo aver confessato di non essere al corrente della questione causa le sue condizioni di salute, scriveva questa frase sconsolata: « E pur troppo non ho altro da aggiungere. Sono sempre assai malato e, d'altra parte, che autorità ho io, povero autore combattuto e ormai anche disarmato, in questioni attinenti al teatro? Io era poco, ora sono nulla ».

E disperatamente lo stesso anno (15 novembre 1907) scriveva da Ramiolo (Parma) a Ettore Paladini: « Mi hai dunque dimenticato! Com'è che da tempo immemorabile non ricevo tue notizie e dei miei lavori da te interpretati? Lo vedi? Sono in una casa di salute da oltre due mesi. Guarirò? I medici me lo assicurano, ma io ne dubito più che mai. A 39 anni, sono un uomo sfinito, distrutto, invecchiato come n'avessi novanta. Ti raccomando *Lucifero*...

« Non è giusto che mentre si portano ai sette cieli lavori stranieri che si inspirano al mio, questo venga dimenticato e trascurato così ». Alludeva al dramma *Anime nemiche* di P. H. Loyson, che riproduce il concetto informatore di *Lucifero*, e, pur essendogli inferiore per onestà d'intenti e per sincerità di svolgimento, ottenne un completo successo.

In mezzo a questo sconforto morale e a questo deca-

dimento fisico egli trovava ancora la forza di ridere in due giocose commedie che attingono il buon umore dalla schietta vena nazionale, mentre tutti gli altri autori lo prendevano in prestito dalla Francia, e che hanno un qualche cosa di quel feroce e bonario umorismo modenese che egli aveva appreso e assimilato durante il periodo di vita universitaria. Componeva densi, lucidi quadretti di vita borghese e anzichè difendere e predicare, riproduceva la vita e forse, senza accorgersene, riproduceva sè stesso.

Il perchè della vita lo attirava assai meno o non lo attirava più: l'amore, le passioni, lo studio d'ambiente dominavano soli, erano ormai fine a sè stessi e non pretesto.

I suoi personaggi, al contrario di quelli del primo periodo, avevano poche idee e molte sensazioni, erano vinti senza lottare, non portavano il segno di un grande destino, ma un signorile principio di sacrificio; l'idea del sacrificio, svolta, generalizzata insistentemente come se l'artista volesse convincersi e convincere che la rinuncia, a cui la sua anima si preparava, fosse la regola della vita, fosse in tutte le cose, in tutte le idealità.

Sacrificio, infatti dicono i protagonisti di *Fiamme nell'ombra*, di *Tutto per nulla* e quelli di *Sole invisibile*. Ma nonostante che la bellezza del sacrificio fosse espressa con grande compostezza, il pubblico non applaudì neanche questa nuova interpretazione della vita, perchè non lo divertiva.

Sarebbe bastato al Butti, per mietere allori e piacere al pubblico, asservire il segreto della tecnica teatrale a forme d'arte inferiori. Ma egli era nemico di ogni compromissione tanto più che questa gli sarebbe costata il

sacrificio dei suoi ideali d'arte che erano tutta la sua vita.

« Io ho cercato sempre — diceva egli infatti a qualche intimo — di lavorare con coscienza e con dignità. In ogni mia opera mi sono sforzato di infondere tutto quanto era in me di migliore e se talvolta l'opera mia è mancata non me ne dolgo: forse a me mancò la forza di condurla a compimento ».

I critici lo resero cognito fin dal principio del pericolo cui andava incontro seguendo la sua via, e perfino i più accaniti denigratori, che non potevano disconoscere le sue alte doti di artista, gli gridarono: Ravveditì, lascia le tue fisime di filosofia e di apostolato e prendi anche tu il cammino che conduce più facilmente alla fortuna. Là troverai il successo e la nostra concorde approvazione.

Ma Butti, sempre austero nella sua dignità di artista, rispondeva sul *Fanfulla della domenica*: « Io seguo una via aspra e poco battuta, tento aprirmi un varco in una selva dove pochi si sono avventurati. E non è da stupirsi se io mi smarrisca od anche mi perda. Ad ogni modo dovessi anche perire miseramente continuerò a seguire la traccia che mi sono prefissa perchè preferisco essere l'ultimo e il più indegno tra coloro che vogliono scegliersi un sentiero proprio, anzichè il primo fra quelli che scorazzano comodamente su le strade provinciali ».

E la folla fu sorda e cieca; non s'accorse che se gli mancava il verismo mite, obbiettivo di Rovetta, la commossa bontà di Giacosa, in compenso portava nel teatro più ingegno, più carattere, più cultura e più riflessione di tutti i suoi contemporanei italiani. Con tutto ciò le sue opere scossero le coscienze, agitarono la fiaccola del

loro pensiero, interessarono se non commossero, accesero discussioni alle quali anch'egli prendeva parte non per difendersi ma per difendere le sue creature che erano sempre sincere. Egli potè sbagliare, ma fu sempre sincero: il canone della sua arte fu la sincerità.

Fra *Tutto per nulla* e *Sole invisibile* si sparse la notizia che Butti aveva terminato il *Castello del sogno*, poema drammatico in cui la poesia, la filosofia, il dramma, sono riuniti in una magnifica fusione. Dal commediografo si era rivelato, improvvisamente e finalmente, il poeta.

Butti era nato poeta: i tempi, o meglio, le condizioni dei tempi lo avevano distolto dalla sua via.

Egli era stato a sua volta romanziere e drammaturgo ma era rimasto, inconsapevolmente, nel fondo dell'anima, soltanto un poeta. Tutte le sue opere infatti sono pervase di poesia, ma questa esplicazione limitata e monca non poteva bastare... a un certo punto la sua natura ruppe i freni, sorpassò il momento, si espanse liberamente e si manifestò in quel magnifico poema che è: *Il Castello del sogno*.

Butti stesso sapeva di non aver potuto e saputo trovare la sua vera forma d'arte. Egli stesso diceva nella sua breve autobiografia di essere nato troppo presto per essere un libero poeta, ed in un'ultima lettera a Sabatino Lopez, amaramente: « Sto scrivendo le *Vie della salute*. Come vedi sono sempre fuori di strada!

Con questo *Castello del sogno* egli tentò uno sforzo immane distruttore e creatore nello stesso tempo, per emanciparsi dalla realtà come se ne hanno pochi esempi in tutta la letteratura. Il principe Fantasio che ha trasformato intorno a sè lo scenario della vita ha il cuore

roso dai dubbi come Alberto Sarcori, come il prof. Alberini. Ma non è più l'età delle conversioni. Fantasio abbandonato da Ebe, tenuta prigioniero nel Castello che l'Ospite venuto dal mondo rapisce per forza d'amore, abbandonato da tutti i servi, da tutti i famigli che popolavano il regno della solitudine, non si scuote e non si abbatte, ma con un ghigno di trionfo rientra nella rocca intatta del suo inespugnabile ed egoistico orgoglio.

Così forse negli ultimi suoi dolorosi giorni, E. A. Butti attinse l'ultimo conforto dal sogno anzichè dagli uomini.

Egli al termine della sua vita si sollevò in un audacissimo volo entro i confini di essa, proclamando che non bisogna rinnegarla con pessimismo, ma eluderla col trionfo dell'intelligenza sulla materia costruendo in alto il proprio rifugio.

Fu l'ultimo suo grande sforzo.

Il Castello del sogno non fu rappresentato ed egli se ne accorò enormemente. Nel suo diario intimo non nascose il suo spasimo: « 22 maggio 910. La mia vita diventa sempre più penosa. Non ho più alcun pretesto per dimenticare o rendere più sopportabile la mia sciagurata situazione di artista. Da quasi due anni il mio grande poema è composto e non ancora sono riuscito a farlo conoscere al pubblico. L'opera mia capitale cadrà nell'indifferenza dell'Italia bottegaia e cinematografica come un sassolino nell'acqua densa di uno stagno. E sia. Ormai sono rassegnato a tutto, all'irrisione, all'ostilità, alla mediocrità della mia sorte ed alla durezza di una vita senza guadagno e senza riposo ».

Nonostante il suo male e questo nuovo colpo che la sua anima aveva sofferto non si seppe indulgere agli ultimi sforzi che ormai risentivano della fatica che co-

stavano: perchè, crollata ogni illusione, egli era finito, e con l'uomo lo scrittore: la lampada dava i guizzi estremi.

Le sue condizioni erano sempre più tristi e precarie. Doveva uscire dal sanatorio perchè, come ben scrisse Luciano Zuccoli nel *Corriere della sera*, nei sanatorî non si può, non si deve morire. Andò per qualche tempo a Regoledo in una villetta, ma nessuno dei pochissimi fidi amici, nonostante il suo stato deplorevole, credeva alla sua fine. Intorno alla sua salute così fragile e pur così resistente ai terribili e frequenti attacchi del male, s'era formata come una leggenda e gli amici, scherzando, predicevano ch'egli li avrebbe accompagnati tutti all'ultima dimora perchè possedeva il segreto dell'invulnerabilità.

Ma egli sentiva tristemente, amaramente che la fine si approssimava e che non aveva potuto darci l'opera unica che raccogliesse, come in una vasta sintesi, il suo pensiero e fosse la prova sensibile del suo altissimo ingegno. Infatti in una lettera a Bon (*Perseveranza*) scritta pochi giorni avanti di morire diceva: « Il mio più vivo rammarico è di lasciare incompleta l'opera mia: troppe volte il destino mi ha infranto la penna nella mano ». E in queste poche parole è racchiuso tutto lo schianto di quella squisita e angosciata anima d'artista.

Il poeta è ormai un'ombra: ai primi di ottobre preferì rientrare nella sua casa a Milano poichè egli voleva morire fra le cose sue, fra i suoi quadri, le sue maioliche, i suoi libri gravi e le sue carte, i migliori fiori della sua anima. E là fra le difficoltà finanziarie, i dolori fisici e morali scrisse quel testamento che segna la repentina caduta della sua anima dalle altezze vertiginose in cui

il sogno l'aveva sollevata: « Voglio funerali da povero, nessun invito necrologico sui giornali; prego anzi la stampa di essere quanto possibile sobria nel parlare di me e dell'opera mia. Voglio essere sepolto in un cimitero di campagna. Sulla mia fossa non deve essere che un grosso sasso non lavorato, senza iscrizioni. Non accompagnamento funebre, non discorsi, non fiori. Silenzio. La mia vita fu dolore. Prego Dio che la mia morte sia pace ».

E ricordiamo ancora la tragedia dell'anima di Federico Chopin: anch'egli all'aggravarsi del male sfuggì tutto e tutti come avesse voluto nascondere lo sfacelo della sua anima, anch'egli errabondo per l'Inghilterra espresse il suo dolore di dover lasciar la vita in pagine nate dall'unione di un mistero pauroso verso il quale si avvicinava, e di un sogno luminoso col quale cercava di velarlo.

Tutti e due dopo le brevi promesse della vita ed i sorrisi della fortuna, morirono dignitosamente, in miseria.

Butti visse dolorosamente ma non comunicò la sua tristezza agli uomini: per lui la rinuncia alla vita non fu sollievo, ma rimpianto.

Al suo fido amico, il Pelaez, disse qualche ora avanti di morire: « Nella vita non c'è che una cosa: vivere ».

CAPITOLO II.

INDIRIZZO GENERALE DELL'OPERA DEL BUTTI.

Butti stesso dette della sua opera questo giudizio. « L'opera mia non è che una povera immagine di ciò che io avrei voluto e dovuto fare. Le condizioni della mia salute sempre precarie e le difficoltà della mia vita (dipendenti in gran parte dalla mia salute) non mi consentirono di far meglio e di più. E ne avrei avuto la forza e l'ardire. Ad ogni modo *Lucifero*, *L'Incantesimo*, *L'Anima*, *L'Ombra della Croce* e *Il Castello del sogno*, sono degni di una personalità spiccata e ben distinta, che mi onoro di aver dato e che, spero, salveranno il mio nome da un facile e pronto oblio ».

L'opera del Butti ha uno speciale carattere di eclettismo, ma un eclettismo così organico e così spontaneo che ne forma un pregio mirabile. Butti non copiava ma assimilava; le bellezze degli scrittori preferiti entravano a far parte della sua anima e Ibsen, Hauptmann, Maeterlink e Tolstoi vi penetrarono profondamente. Con tutto ciò ciascuna opera è sua, proprio sua, è frutto legittimo del suo ingegno, nutrito dalla sua sola anima.

Butti esordì poeta e carducciano, passò al romanzo, fu attratto dal teatro e in tutte queste forme la sua arte conservò la sua caratteristica: una spiccata e sicura originalità.

Egli fu nell'arte ciò che fu nella vita: un artista vario tormentoso e tormentato, mosso da un'aspirazione ar-

dente verso una mèta non raggiunta, un positivista convertito in un idealista avido d'ogni più riposta gioia dell'animo, assertore d'ogni fede che elevi e nobiliti, proclamatore della necessità di una Fede regolatrice e moderatrice di una società civile.

Per questa ragione non salì in fama ad un tratto, ma dovette conquistare a poco a poco la sua riputazione letteraria e alcune sue opere hanno un valore molto maggiore di quello che le accoglienze che incontrarono lasciano supporre.

Il valore superiore dell'opera del Butti non può giudicarsi in ciascuna opera isolata, ma nel complesso della sua varia attività.

Profonda, palpitante di attualità, soffusa di sana poesia è tutta la sua produzione: profonda nel contenuto, specialmente dei drammi ove fermò l'irrequietezza dubitativa dello spirito moderno, significò il suo dibattersi tra i legami del passato e il desiderio dell'avvenire, allargò l'occhio sull'umanità intera e ne riprodusse le ansie e le amarezze.

Combattiva perchè, specialmente nei drammi, colpì le più esaltate aspirazioni moderne: l'ateismo, il socialismo, l'epicureismo, il femminismo.

Ogni opera d'arte fu un problema da risolvere, un sincero atto di fede da predicare.

In un aforisma — arte per l'arte — Butti diceva: « L'arte per l'arte è una formula che può servire per le arti pratiche, per la musica, non per la letteratura. La letteratura si volge all'intelletto, le altre arti ai sensi. I sensi possono accontentarsi della forma, l'intelletto no ».

Le sue opere ebbero sempre, oltre una base estetica,

una base morale; la formula della sua arte fu la formula propugnata dal Manzoni. In uno dei suoi aforismi diceva: «La morale non ha nulla a che fare coll'arte, ma è il cardine della vita che dell'arte è il modello e l'ispirazione. Un'arte senza morale è perciò arte di superfice e d'apparenza».

E riferendosi particolarmente al teatro si preoccupava con amarezza ch'esso non avesse uno scopo morale e quasi scorato rispondeva in proposito a Teodoro Rovito che nel *Giornale di Milano* (7 novembre 1905) aveva chiesto a tre o quattro autori drammatici un giudizio sul teatro contemporaneo: « correttore o corruttore?» « Il teatro moderno è, salvo rare eccezioni, un corruttore. Se un raggio di vera bellezza lo avvivasse, pazienza. Ma pur troppo in esso non si trova traccia nè di bellezza nè di bontà ».

Tutta soffusa di poesia, di quell'intima preziosa forza avvivatrice d'ogni durevole opera d'arte, è inoltre la produzione del Butti, d'una poesia latente che dona ad ogni concezione, sia nel teatro che nel romanzo, un suggello personale di nobiltà e di bellezza.

Butti fu filosofo e poeta e di questa duplicità del suo temperamento artistico troviamo un'affermazione oltre che nella sua opera, nel suo metodo di lavoro ch'egli espose nella *Rivista di filosofia e scienze affini* in risposta ad una specie d'inchiesta che questa aveva indetta sul metodo del lavoro intellettuale.

« Le mie condizioni di salute non mi consentono di rispondere come vorrei alla sua inchiesta. Ho lavorato molto: da giovane con facilità e con gioia, poi, più tardi, a stento e con dolore. Ora non posso più lavorare. Eppure le idee non mancano. Anche adesso, nei momenti di cal-

ma, esse si sprigionano vive e mobili dal mio cervello... ma come i fumi da un rogo ormai consunto. L'idea dei miei lavori è sempre sorta a un tratto in me come mi venisse da un'ispirazione. L'ho poi maturata, pensando, e sempre pensando, l'ho ordinata e divisa nelle sue parti in modo d'aver ben chiara davanti a me, prima di mettermi a scrivere, tutta l'architettura dell'opera. Poi ho scritto rapidamente e corretto con una lentezza suprema. Il lavoro di correzione è quello che mi costa maggior fatica e maggior tempo... Tutte le mie opere furono incominciate e condotte a termine in campagna ».

Butti poeta sentiva improvvisamente nascere l'ispirazione; Butti filosofo aveva bisogno di studiare, pensare, misurare, dividere l'argomento; e Butti poeta ancora si abbandonava intero al rapimento di esprimere la sua creazione.

E con tutto ciò era sempre scontento della sua opera perchè egli considerava il lavoro letterario come una onesta fatica e non come una facile improvvisazione, perchè era scrittore sincero ed austero: egli usciva infatti dalle sue fatiche estenuato, ma la sua opera in compenso porta quel segno magnifico e grave di continuità di pensiero, di austerità e di compostezza che fu la caratteristica della sua vita. Caratteristica che conservò perfino negli ultimi giorni della sua dolorosa agonia, un'agonia senza implorazioni, senza pianti, come avvolta in velo di silenzio, Essa è tutta raccolta in quel diario in cui il Butti si confessava senza incertezze e senza trepidazione: nel dolore, nella amarezza, nel disdegno vibra sempre un'anima altera che le prove dell'esistenza e l'abbandono non hanno potuto vincere, non hanno potuto umiliare.

L'11 maggio 1910 scriveva: « Sono stato 12 giorni in giro per l'Italia con lo scopo di stordirmi, perchè davvero i miei pensieri e le mie angosce sono tante e così diverse che non è possibile sopportarle in casa a mente lucida e serena... Mi sono annoiato a morte nelle lunghe ore di treno e di smarrimento per le vie di città straniere. Mai la mia vita fu così triste e così dispersa... ».

E ancora (senza data): « Le cose vanno molto male, Il dottore ha parlato, senza che io accennassi lontanamente al sospetto che non sopportassi il clima. Da una settimana egli si preparava a dirmi la cosa grave, e quando me l'ha detta son rimasto male. Non mi sorride la prospettiva di lasciare Sondrio. Solo l'idea di mettermi in viaggio, di mostrarmi in questo stato, mi mette i brividi del terrore e della disperazione e mi fa quasi preferire di morire qui. La mia infermità si aggrava sempre più. Sto male da morire. È finita ».

Ma fino all'ultimo Butti non chiese aiuto, non si abbassò di un millimetro dall'altezza in cui la sua probità di uomo e la sua austerità d'artista l'avevano posto.

La sua ultima ribellione per cui, benchè sfinito nella carne, disfatto nello spirito, rifiutò l'aiuto finanziario che taluni avevano proposto, è la sintesi di ciò che fu la sua vita. Egli morì conservando integro il suo carattere e il suo orgoglio.

L'orgoglio non è un peccato nel cuore dell'artista conscio della sua forza e dei suoi diritti. Butti stesso in uno dei suoi tanti aforismi diceva: « Per l'artista vero l'orgoglio è una forza, la vanità una debolezza, viceversa per l'artista spurio è una debolezza mortale l'orgoglio, è una forza possente la vanità ».

E Butti nutrì questo orgoglio nel suo cuore come una

fiamma occulta, fiamma che alimentava la sua vita, fiamma viva in un arido corpo consunto. E con essa morì: essa lo sostenne più di tutti nelle ultime sue ore, in quelle lunghe ore di coscente agonia, nella via Filodrammatici, su quel piccolo letto-divano, accasciato in un angolo della camera, dalle cui pareti lo sguardo dolce di una magnifica figura del Guercino, gli smorti paesaggi olandesi e i quadretti autentici della scuola fiamminga gli largirono, incoscienti, l'ultimo sincero conforto: egli ebbe l'unica soddisfazione di morire fra le sue cose d'arte.

Forse perchè fu un sognatore e un solitario, in vita volle solitario e sognatore rimanere nella morte. Chiese d'essere sepolto in un piccolo cimitero di campagna e Meda, il grazioso paesello vicino a Milano, in una grigia piovosa giornata lombarda lo accolse riconoscente.

Sulla sua tomba coperta da un intricato viluppo di verzura, viva e possente come il suo sogno in vita, fu posto il rude sasso senza iscrizioni ch'egli chiese all'ammirazione e alla pietà degli uomini.

Eppure chi vorrà col tempo ricordare un apostolo ed un martire dell'arte dovrà ricordare Butti che dell'arte conobbe ogni bellezza e per cui si possono ripetere intanto le parole che scrisse Alfredo Oriani: «La superiorità non è che il diritto di soffrire più in alto, pensando per quelli che non pensano, amando per quelli che non amano, lavorando per quelli che non lo possono!».

Parte II.

BUTTI ROMANZIERE

Capitolo I.

IL ROMANZO ITALIANO
E L'OPERA DEL BUTTI.

Il romanticismo accordò da noi l'emancipazione dell'arte all'emancipazione della patria. Esso significò ribellione : ribellione al giogo del classicismo, alla ristretta interpretazione del dogma morale religioso, alle forme antiquate di governo, ai vieti costumi, alle opinioni, allo stile, ribellione a tutto ciò che non rispondeva al rinnovato ideale di bellezza. Ma siccome avevamo il classicismo e la gentilezza latina nel sangue, i romantici non poterono escludere assolutamente i classicisti, i quali, come essi, cantarono ed esaltarono la patria. I grandi romanzieri romantici seppero assurgere all'idealità e rendere lirica la passione senza abbandonare il vero e la realtà ; vicino ad essi però, vi furono quelli per cui l'arte fu artificio e mestiere, il pathos dei tempi, lo spasimo alla moda, l'ideale illusione, e la realtà, storia fantastica con intreccio di avventure inverosimili.

Il romanzo ebbe due forme e due scopi : il romanzo storico con carattere politico per esortare alla redenzione della patria ed esaltarne i fatti, e il romanzo che, per migliorare i costumi e le condizioni degli umili, assunse il carattere morale sociale ; il primo ebbe ispirazione e argomento dal passato, il secondo dal presente.

Il Manzoni compose il capolavoro del romanticismo: dopo l'enorme successo ottenuto gli imitatori fiorirono, si moltiplicarono; con tutto ciò il romanticismo, perchè

contrario alla classica anima latina, si spense presto, non appena chiuso il periodo che ne rendeva possibile lo sviluppo.

Formatosi infatti il regno d'Italia il romanzo, come la poesia, cessò di guidare il destino della patria.

Ippolito Nievo l'ultimo eroe poeta del periodo eroico-poetico morì troppo presto, anche il romanticismo sfiorì per dar luogo ad un'altra tendenza letteraria.

Questa nuova tendenza, reazione alle squisitezze dell'arte precedente, fu il realismo o verismo, come allora fu chiamato, di cui Zola lanciò il primo verbo.

Benedetto Croce nella *Critica* (maggio 1907, pag. 188) dice : « I veristi sognavano di fondere l'arte e la scienza producendo romanzi, drammi, novelle scientifiche costruite con l'osservazione, con l'esperimento, i documenti umani... Programma sbagliato chè l'arte e la scienza sono inconciliabili. La loro rappresentazione era tutt'altro che piena. L'uomo era abbassato ad animale, la società a gruppi animaleschi disputantisi preda, cibo e femmina : pochi veristi attinsero il livello dell'arte ».

Spencer Kennard — *Romanzi e romanzieri italiani*, volume I — ammette invece la possibilità di conciliare l'arte con la scienza come voleva la dottrina dei veristi, a patto se ne sappia trovare la proporzione, e dice: « Era assai buona la teoria di applicare i metodi d'investigazione scientifica ai lavori che fino allora erano stati considerati soltanto come futili passatempi per gli oziosi, il difficile però consisteva nel trovare la proporzione che doveva esservi fra questo elemento addizionale e il grado di idealità e di sentimento poetico, necessari perchè il romanzo potesse riuscire opera d'arte e non libro di scienza. Gli italiani erano più degli altri dotati di quel fine discerni-

mento, di quell'esercitato senso di bellezza che coll'aggiunta dell'amore per la scienza, recentemente risvegliato, li poteva portare a trovare la difficile formula di quella proporzione ».

I veristi ubbidirono, senza saperlo, a una necessità superiore : essi rispecchiarono nell'opera loro l'elemento vivo proveniente dalle condizioni generali dello spirito europeo che s'era rivolto fiducioso alle scienze naturali ed aveva chiesto la verità all'esplorazione naturalistica dell'uomo, onde si dovettero trovare necessariamente condotti alla contemplazione dell'animalità. Da noi, io credo, il verismo visse di vita riflessa; ma bandito nel mondo, con i clamorosi successi di Zola, giunse in Italia proprio nel momento opportuno per scuotere le coscienze dall'abbattimento e dalla spossatezza in cui le lunghe guerre l'avevano piombate.

Fin dal 1873 Verga aveva detto : « Non predicate la morale voi che ne avete soltanto per chiudere gli occhi sullo spettacolo delle miserie che create, voi che vi meravigliate come altri possa lasciare il cuore e l'onore laddove voi non lasciate che la borsa, voi che fate scricchiolare allegramente i vostri stivali inverniciati dove folleggiano ebbrezze amare o gemono dolori sconosciuti che l'arte raccoglie e vi getta in faccia più tardi ».

Nel 1879 con la *Giacinta* del Capuana incominciò la guerra. Verga con I *Malavoglia*, nel 1881 compì la rivoluzione.

I naturalisti, come si sa, non curarono affatto la forma; Zola aveva affermato che lo stile e la lingua non solo non importavano, ma nuocevano alla verità.

In Francia però avvenne presto un'evoluzione; Bour-

get, pur seguendo il metodo naturalistico, aveva cominciato a curare la forma e l'analisi : era divenuto psicologo. In Italia permaneva invece il dominio di Zola. Carducci però ammoniva : « Il realismo significa che non sappiamo più inventare, immaginare, raccogliere in uno le impressioni; descriviamo minutamente ad inventario e scambiamo per cima dell'arte la fotografia ».

Ed aggiungeva : « Essere la questione della lingua, più che d'altro, questione di stile, anzi di arte ».

Ma Carducci adorava le forme classiche e odiava i romanzi. Bisognava perciò un aiuto alla sua influenza e chi lo crederebbe ? all'italianità della disciplina carducciana venne in aiuto per l'arte narrativa, il cosmopolitismo. Questa strana alleanza, questo ibridismo, era un fenomeno ,affine esso stesso alla reazione che succedeva fuori d'Italia. Tutto il mondo risuonò di Maeterlinck, di Rossetti, di Ruskin, di spiritualismo, di preraffaellismo, di pura bellezza come dire che, rinnovando, si doveva ritornare alla vita spirituale, alla forma, allo stile (1). Infatti un movimento nuovo e inaspettato come un risveglio spirituale, percorse l'Europa. Maurizio Maeterlinck sopra *Le réveille de l'âme* così lo descriveva : « Si direbbe che noi siamo vicini a un'epoca spirituale. Nella storia v'è un certo numero di periodi analoghi dove l'anima, obbedendo ad ignote leggi, rimonta alla superficie dell'umanità e manifesta più direttamente la sua esistenza e la sua potenza. Oggi l'anima si manifesta dappertutto, in un modo anormale, imperioso, urgente come se un ordine fosse stato dato e che non ci fosse tempo da perdere ».

(1) Adolfo Albertazzi : *Il romanzo*, pag. 291.

Dalla Francia, più direttamente, venne a noi il segnale del movimento.

In Francia l'èra neomistica si fa cominciare con l'apparizione del *Roman Russe* del De Vogüe il quale, ispirandosi al Tolstoi, predicava l'amore, la fede, l'eterna inquietudine dell'anima. Un'inquietudine e una tristezza vaga infatti, vincevano i cuori e questa specie di abbattimento condusse alla fede Rod e Verlaine, condusse Desjardins a dare al misticismo significato di virtù morale, Huysmans, prima zoliano, in mano alla religione, Schuré a cercare la conciliazione della religione con la scienza mediante un ideale di una verità superiore. Così sorse in Francia la scuola idealista « de l'Art et la Vie ».

Ferdinand Brunetière nell'opuscolo *Renaissance de l'idealisme*, che è il vero peana della vittoria, riportava le parole stesse di Claude Bernard : « c'est l'idée qui est le principe de tout raisonnement et de tout invention ; c'est à elle qui révient toute espèce d'initiative. On ne saurait l'étouffer ni la chasser sous preteste qu'elle peut nuire ».

E dava egli stesso la definizione dell'idealismo :

« Esso è la dottrina, o meglio le dottrine, che, senza disconoscere l'incontestabile autorità dei fatti, degli avvenimenti, della storia e dei fenomeni della natura, stimano che essi non si rischiarano, gli uni gli altri per la loro propria luce, che essi non portano in sè stessi il loro intero significato. Essi tengono di qualche cosa di ulteriore, di superiore, di anteriore ad essi.

L'idealismo è la persuasione, la fede indistruttibile che dietro il sipario, al di là della scena dove si svolge il dramma della storia e lo spettacolo della natura, una

causa invisibile, un autore misterioso si nasconde, il quale ne ha regolato precedentemente la successione e le vicende ».

Alcuni esagerarono la parte che noi prendemmo a questa corrente mistica e idealistica e preconizzarono e presentirono per noi, la rinascita dell'idealismo.

A tutti coloro che proclamarono e inneggiarono a questa rinascita Benedetto Croce rispose in forma acerba e pessimista nella *Critica* (maggio 1907, pag. 188).

« ... Ora appaiono nell'arte, nella filosofia, negli studi storici, tipi psicologici affatto diversi. Abbiamo l'imperialista, il mistico, l'esteta o come altro si chiamino con quasi innumerevoli serie di specificazioni di nomi.

« Tutti costoro hanno una medesima fisionomia, tutti operai dell'industria del vuoto, questa non cosa che si presenta fra le cose e vuole sostituirvisi e dominarle è l'insincerità non quella che si usa con altri, ma quella che usiamo con noi stessi quando non ci adoperiamo a venire in chiaro del nostro essere.

« Molti ricollegano e confondono la nuova corrente mistica, aristocratica, estetizzante con la rinascita dell'idealismo nel mondo contemporaneo.

« Ma la rinascita dell'idealismo è, e deve essere, la restaurazione dei valori dello spirito e in prima linea del valore del pensiero; invece la corrente descritta annulla i valori dello spirito e del pensiero nell'arbitrio, nella sensualità, nel sentimentalismo, nella fede all'inconoscibile e al miracolo, ed è nemica dell'idealismo, come questo sempre l'ha avversata e l'avversa ».

La corrente spirituale europea se non portò in noi la rinascita dell'idealismo c'insegnò, come ben disse Albertazzi (opera citata) che rinnovando si doveva ri-

tornare alla vita spirituale, alla lingua e allo stile. Tutti i nostri scrittori veristi divennero psicologi o quasi, allargarono il campo della loro osservazione, curarono la forma e lo stile. Capuana fu il primo a mitigare i rigori del verismo tanto che arrivò ad esclamare, 20 anni dopo la pubblicazione di *Giacinta*: «Oh verismo o naturalismo che sei stato... una chimera... quando non sospettavo di dover scrivere un giorno due volumi di fiabe».

Questa corrente dunque eccitò gl'intelletti, li stimolò ad uscire dal ristretto campo ove si erano volontariamente chiusi, condusse ad un vero risveglio spirituale. Risveglio che si allargò in ogni manifestazione artistica, nell'arte pittorica e nella musica. In letteratura, scaduto il potere dei veristi, vedemmo sorgere manifestazioni distinte che pur potendo costituire, considerate in unità un movimento idealista, non determinarono e non potevano determinare la rinascita dell'idealismo.

IL ROMANZO CONTEMPORANEO.

Adolfo Albertazzi (opera citata) dice che frattanto, durante cioè questo movimento, procedevano per la loro via quei narratori solitari che contro il naturalismo e l'arte decadente avevano più o meno tenuto fede al Manzoni. Seguendo le tracce manzoniane non sordo alle voci del nord e con pensiero desto alla scienza, alla fede, alla filosofia, all'arte, fin dal 1881 Fogazzaro stette contro il naturalismo quasi non volendo. L'Albertazzi divide i romanzieri moderni in manzoniani e borghesi, naturalisti, e psicologi, moralisti ed esteti.

Domenico Oliva in *Note letterarie* divide il romanzo in tre provincie com'egli le chiama: «Naturalistica, con a

capo Verga; individualistica ma più che altro estetica, chè la forma in essa diventa in breve tutto essa stessa il contenuto, come direbbe Desantis, con a capo D'Annunzio, moralizzante con Fogazzaro ». E Dino Mantovani invece nella *Letteratura contemporanea* dice che: « Dal periodo del romanticismo venne meno in noi l'unità d'indirizzo, la concordia intellettuale. Il romanzo accolse le varie tendenze, realistiche, psicologiche od estetiche delle letterature straniere ».

In questa asserzione vi è un gran fondo di verità, ma siccome il naturalismo riuscì a prendere in noi un certo potere sia come reazione al romanticismo, sia come più confacente al nuovo indirizzo naturalistico del nostro spirito, merita di essere considerato a sè, e potremo quindi convenire col Mantovani facendo cominciare questa specie di periodo di anarchia intellettuale, scaduto il potere del verismo.

Contro la scienza e contro l'arte che con tanta predilezione specchiava il brutto presente insorsero la bellezza estetica, la morale e il misticismo.

Quest'ultimo avrebbe dovuto costituire la corrente più larga perchè reazione diretta al positivismo, come spiega Benedetto Croce nella *Critica*: « Il misticismo è figlio del positivismo. Al principio della potenza del pensiero a investire e dominare tutta la realtà, principio che avevamo affermato con Kant, Fichte, Hegel, si sostituì quello dell'osservazione e dell'esperimento. Senonchè come questi procedimenti empirici si mostrarono insufficienti accadde quel che doveva accadere: la realtà apparve come un al di là inafferrabile, un mistero, e il positivismo generò dal suo seno il misticismo e le rinnovate forme religiose ».

Ma questa tendenza che pur acquistò potere e sviluppo nelle altre letterature, da noi dette pochi frutti e forse non legittimi e completamente sinceri e sentiti.

Invece si svilupparono maggiormente e s'allargarono le altre due tendenze: la bellezza estetica e la morale con a capo D'Annunzio e Fogazzaro.

Anche da noi queste correnti oltre che da un bisogno di ribellione a forme artistiche e filosofiche, ebbero origine da un bisogno tutto sentimentale del nostro spirito: il bisogno di vincere quella specie di pessimismo doloroso che si era impadronito delle anime, scaduto il potere della scienza.

Cosicchè, per questa ragione, esse hanno la stessa origine delle aspirazioni del Tolstoi che vorrebbe ravvivata la pura dottrina di Cristo, del misticismo di Bourget e di Huysmans e sono nello stesso tempo, le uniche confacenti alla nostra anima che non sa perdersi completamente nel sogno e nell'astrazione, che non s'abbatte nel dolore, ma acquista di fronte ad esso serenità e pazienza, e che vibra e gode per ogni bellezza.

« Il Fogazzaro, dice Domenico Oliva in *Note letterarie*, compì opera di reazione illuminata tendente a conservare quanto v'ha di meglio fra le conquiste dell'arte contemporanea e del pensiero moderno, restaurò le preoccupazioni ideali da cui furono animate le opere d'arte della prima metà del secolo XIX e pure sottoponendole ad analisi e critica e mostrandole fra le acri e tempestose passioni del tempo, assicurò loro sempre ad ogni modo il diritto di dire la parola ultima e trionfale ».

Per tutti gli spiriti desiderosi di fede e bisognosi di sapere che la loro fede non l'ingannava, per tutti i tor-

mentati dalla divergenza fra il dogma ecclesiastico e gli insegnamenti scientifici, Antonio Fogazzaro fu lo spirito duce: egli cercò conciliare il dogma cristiano col darwinismo riproducendo, o meglio, idealizzando il vero, creò una dottrina etica che predica l'amore e stigmatizza l'egoismo, che mette il buono al disopra del bello, il sentimento al disopra dell'idea.

D'Annunzio, al contrario, spiegò il vessillo dell'individualismo e affermando essere la bellezza e la bontà forme opposte, proclamò la superiorità del bello, quella dell'idea sui sentimenti, inneggiò alla vittoria del forte sul debole.

D'Annunzio portò una reazione di forma, anzi di stile, anzi di prosa. Egli, con a maestro Carducci, ridonò alla nostra letteratura narrativa ciò che il manzonismo gretto prima, il verismo poi, le avevano tolto: l'eloquenza.

Il romanzo così si fondò principalmente su due concetti etici differenti, anzi opposti: quello individualista e quello socialista, quello filosofico e quello poetico.

Intanto seguivano la loro via i veristi ormai divenuti psicologi che del verismo assoluto non conservavano che lontane tracce nel contenuto e l'indirizzo del metodo, e i manzoniani rimasti sempre lontani da ogni esaltazione di scuola, paghi prima e poi di quel poco rumore che potevano creare attorno a loro in una ristretta cerchia.

INDIRIZZO DEL BUTTI.

Butti nato nel 1868 nel massimo dominio del naturalismo, esordì alla fine del secolo in piena reazione all'arte naturalista.

La maggior parte dei nuovi ribelli esagerarono però i danni, e negarono o non conobbero i beneficî che questa formula artistica pur conteneva, primo fra tutti l'abitudine dell'osservare. Al metodo obbiettivo opposero il soggettivismo, all'indifferenza nel considerare la nuda realtà, opposero la nobilitazione della forma, l'individualismo, la sensualità mistica, il simbolismo, e alla ristretta visione della vita e alla ristretta esperienza dell'arte opposero la contemplazione dell'universo pretendendo di dare carattere d'universalità all'arte stessa. A ciò diede incitamento per la maggior parte, la fortuna del D'Annunzio. «Ma col principale proposito di elevare la forma questi condusse anche ingegni vivaci ad attingere alle stesse fonti di lui, ad attingere, come lui, a fonti esotiche. Così alla passione romanzesca vennero dai russi violenze di bene e di male, enormità di pensiero e di amore. Così nei tentativi di romanzi sociali venne dal Nietzsche o dal Barrés un contrapposto individualista all'egualità socialista. Altri sorpassò alle dottrine del Fouillée, Guyan ed Hennequin cercando l'anima umana al di là delle apparenze, o alla teoria del Rosny che dalla scienza universale cercò estensione alle facoltà estetiche. Altri risospinto dalla patologia dei personaggi d'annunziani a quelli o dell'Ibsen e del Dostoyewski e del Prévost si valse fin del Lombroso per idealizzarne o personificarne le esperienze» (1).

Si credette che Butti in questo pandemonio non avesse saputo orientarsi ed avesse perciò scelto la strada più semplice e più promettente attaccandosi a D'Annunzio.

(1) Adolfo Albertazzi, op. cit.

Infatti egli è stato sempre considerato d'annunziano con un'unanimità di giudizio da non creare incertezze.

Butti esordì col suo primo romanzo *L'Automa* seguendo l'indirizzo verista: egli, del resto, era allora freddo materialista e doveva seguire quella via. La formula verista però era già stata allargata, ingentilita e Butti col suo romanzo si proponeva anche un certo fine morale.

Ma le voci acclamanti l'avvento dello spiritualismo, dell'anima e dell'idea si diffondevano, prendevano forme consistenti e immortali. Butti si lasciò trascinare dalla corrente; l'anima sua di poeta sentì il bisogno d'aprirsi ai nuovi orizzonti e di accogliere i nuovi richiami.

E scrisse *L'Anima*. Ma il freddo materialista non poteva mutarsi d'un tratto in uno spiritualista convinto, senza incertezze e senza debolezze, cosicchè Alberto Sarcori nella fine del romanzo dice semplicemente: « E fosse anche una bugiarda illusione la mia, dite: meritano forse tutte insieme le presunte verità predicate dalla scienza ch'io rinunci a questa sola illusione? Dite ». Butti meditò ed accolse in sè molte influenze. Nietzske lo scosse dapprima, lo attirò limitatamente a sè, lo allontanò poi definitivamente, tanto da ridurlo un oppositore della sua dottrina anticristiana; alcune idee e professioni di Maeterlink gli dovettero penetrare a fondo nell'animo: Tolstoi lo illuminò in alcuni suoi indirizzi sebbene con atteggiamenti diversi.

Egli assimilò e fuse ciò che gli piacque e gli era conveniente e si plasmò una sua propria individualità artistica, equilibrata e puramente italiana.

BUTTI E FOGAZZARO.

Se proprio si volesse ascrivere il Butti ad una delle due correnti dominanti sarebbe preferibile avvicinarlo al Fogazzaro con cui ha affinità per il sentimento malinconico e idealista della vita, per gli intenti che si prefigge, per l'oggettività che lo guida. Butti col suo concetto panteista della bontà della vita non soltanto non contrariò la veduta del Fogazzaro ma, si può dire, la completò. La vita è buona, dice il panteista, perchè ci consente di divenire migliori, di spiegare le nostre attitudini e rendere il nostro *io* grande quanto è più possibile, è buona perchè ci permette di amare i nostri simili e se pur con queste grandi possibilità, l'esistenza ci apporta qualche affanno, qualche limitazione ai nostri desiderî, che cosa sono questi mali dell'ora fuggente comparati ai beneficî che largisce?

I principali intenti in comune del Butti col Fogazzaro sono: l'intento morale e quello economico sociale.

Col primo il Butti, nell'inizio della sua carriera, si scostò profondamente dal Fogazzaro, a cui, col tempo, si avvicinò sempre più.

Ma la curva parabolica dell'evoluzione etica del Butti risulta evidente, più che nel romanzo, nel teatro, anche perchè egli, disgraziatamente, lasciò il primo troppo presto, attirato dalle lusinghe del secondo. Nel dramma infatti, con *Fiamme dell'ombra* che segna l'ultimo orientamento del suo pensiero, arrivò alla conclusione ultima che la fatale giustizia, emani da un giustiziere supremo.

L'intento morale ch'egli cercò attuare nel suo esor-

dire non solamente ha valore perchè fu unico nel suo genere, ma anche perchè è una prova della sua bella originalità e indipendenza.

L'obbligo reciproco dell'individuo verso il gruppo sociale cui appartiene, i diritti della società su ciascun membro della comunità furono i principî etici accettati dal De Roberto, dal Verga e da molti altri. Questa dottrina utilitaria armonizzava con la corrente realista e scientifica del tempo, ma con l'avvento della scuola psicologica si mostrò insufficiente. La misura del giusto e dell'ingiusto identificata col profitto sociale ottenuto dall'azione individuale, era troppo semplice e limitata per soddisfare il nuovo senso di giustizia. L'interpretazione scientifica di una legge etica non poteva essere respinta, mancava però di un complemento perchè riuscisse veramente umana.

D'Annunzio rifuggiva dal rivolgere su questo problema l'attività del suo intelletto. Fogazzaro per quanto avesse comprensione larga dell'argomento aveva allontanato la possibilità di esercitare un'influenza sul pubblico con quel suo proclamare apertamente di voler rimanere fedele alla Chiesa che, per i più, rappresentava una dottrina filosofica ed un principio politico antipatici ed antiquati.

Le letterature straniere non potevano fornire un aiuto perchè più o meno scosse dalle singole crisi morali.

Tolstoi e Dostoyewski, pur non potendo infondere il loro misticismo nelle menti italiane, insegnarono, però, come ogni atto dovesse essere seguìto dall'osservatore fino nell'intimo, nel fondo della psiche del personaggio osservato: mostrarono come ogni azione buona o cattiva lasciava nel cuore o nella mente del suo autore

certi semi che potevano germogliare in fiori di felicità e di virtù o degenerare in amarezza e in vizio.

Butti seguì questo metodo, ma con spirito puramente italiano e positivista. Escludendo i castighi religiosi, filosofici e morali e le gravi conseguenze del delitto, pose il colpevole di fronte al suo peccato ed esaminò ed espose gli effetti di questo confronto. Non risolse così completamente il problema, ma fu unico in questo genere di tentativo che attuò e rese ne *L'Immorale*.

BUTTI E D'ANNUNZIO.

La somiglianza fra Butti e D'Annunzio è superficiale. Essenzialmente essi diversificano come pensatori e come artisti. Per convincercene, e per sfatare almeno in parte la comune affermazione che dice Butti d'annunziano, determiniamo un piccolo raffronto fra i due.

D'Annunzio è pagano, ha la serenità del poeta greco, su cui i dubbi ed i sospetti non hanno potere, la cui facoltà d'investigazione è forte, ma limitata; si appaga di un credo che alletta la sua immaginazione e non sa eccitare la sua facoltà di ragionamento; il secondo ha tutta l'irrequietezza intellettuale, tutto il desiderio di sapere, che è il tormento e la gloria del pensatore presente. Le sue convinzioni, essendo il risultato di lunghi studi, possono venire facilmente scosse da un ulteriore processo d'investigazione, e la sua conclusione derivata dall'esame scrupoloso dei vari aspetti di tutte le questioni morali, perde molto della propria forza. In una mente filosofica quale è quella del Butti, la vita nelle sue finalità profonde, non può esprimersi e riassumersi in un vero sogno di bellezza.

D'Annunzio dunque ha la serenità di un pensatore dei secoli trascorsi, Butti ha lo spirito inquieto di un moderno.

I personaggi d'annunziani, delineati nei contorni della loro figura morale nitidamente, rivelano la mano franca dell'artista sicuro di sè e del suo valore, però mancano di una delle attrattive delle nature viventi, la variabilità. I personaggi del Butti invece tracciati fin dal principio con la mano esitante dello studioso vanno soggetti ad una continua trasformazione; si può dire che i personaggi del Butti comincino dove finiscono quelli del D'Annunzio.

L'individualismo l'adorazione dell'*io*, l'apprezzamento artistico del bello sono comuni ad ambedue, ma mentre i personaggi del D'Annunzio non dubitano mai di aver diritto a sacrificare gli altri per il loro piacere ed il loro vantaggio, i personaggi del Butti si dibattono in una lotta interiore più consona alla verità, rispecchiante il dibattersi angoscioso dell'uomo reale.

D'Annunzio segue la teoria individualistica, è un diretto discepolo di Nietzske, Butti si è appropriato di quella teoria soltanto quel poco che può confarsi ad un'anima puramente umana.

I personaggi di D'Annunzio non sanno umiliarsi, non vogliono considerarsi poca e comune cosa nell'universo, sono puramente individualisti, e, come veri pagani, hanno la virtù dell'orgoglio. Butti è uno spirito cristiano che, pur tentando di dare alla vita una spiegazione scientifica, non sa sottrarsi all'influenza degli insegnamenti della dottrina spirituale che limita l'alterezza dell'intelletto umano.

Le stesse divergenze, che risalgono alla stessa ori-

gine, si possono notare nel modo che ha ciascuno dei due di trattare l'amore.

Per D'Annunzio la donna è la personificazione della bellezza, la sorgente di ogni gioia, quindi il suo possesso deve essere l'ultima finalità dell'esistenza. D'Annunzio ammira nella donna i tratti più feminei che la rendono più adatta a soddisfare il godimento dell'uomo : temperamento sensuale, gusto artistico raffinato, debole il senso del bene e del male, delicato l'apprezzamento della bellezza; le donne del Butti invece rappresentano la tentazione ; senza di loro gli amanti arriverebbero alla salvezza, esse sono i ceppi che li arrestano nell'ascensione verso la fama, la celebrità, il dominio. Anche nel Fogazzaro le donne hanno simile ufficio, ma esse inceppano gli amanti nell'ascesa verso lo spiritualismo puro. Butti e D'Annunzio inoltre, a mio parere, non hanno comuni le vedute in altri argomenti importanti.

Piuttosto se un punto di contatto, una parentela può esistere fra loro essa è nella forma. La forma d'annunziana dovette essere il sogno del Butti. Lo sforzo per raggiungerlo fu grande, ma coronato da successo. Dalla sgrammaticata forma de *L'Immorale*, Butti gradatamente attraverso *L'Automa* in cui l'imitazione è visibile e poco felice, e *L'Anima* in cui il miglioramento è evidente e la personalità linguistica dell'autore palese, passa a *L'Incantesimo* in cui v'è tanta purezza e tanta perizia di forma da meravigliare. Ma avrebbe raggiunta la perfezione con *L'ombra della Croce*, vasto romanzo rimasto incompiuto di cui furono soltanto pubblicati i primi due capitoli sul *Rinascimento*. Con questo romanzo Butti sognava di « fondere la semplicità manzoniana con la moderna ricerca della parola e dell'im-

magine » e nei tre capitoli noti egli era riuscito magnificamente nell'intento. D'Annunzio stesso glielo confermava chiaramente con una semplice, ma efficacissima frase di una lettera amichevole : « non si può scrivere meglio di così ».

D'Annunzio del resto ebbe sempre una grande stima del Butti. La dedica dell'ultimo romanzo : *Forse che sì, forse che no*, ne è una prova eloquente. Dice semplicemente : « Un combattente ad un combattente ».

Butti avrebbe potuto lasciare un'orma indelebile nel romanzo. Le sue profonde qualità filosofiche e critiche, la sua squisita analisi, il suo vasto sentimento poetico, e la sua stessa anima ansiosa ed aperta ad ogni soffio di vita, costituivano gli elementi che lo avrebbero condotto alla legittima vittoria. Ma il teatro lo allettò, gli aprì una via e gli nascose la vera, e fu un gran peccato.

Capitolo II.

STUDIO CRITICO DEI ROMANZI DEL BUTTI.

L' IMMORALE.

L'Immorale fu scritto prima de *L'Automa*, ma stampato dopo questo e dopo *L'Anima.* Non si sa perchè Butti tardasse tanto a pubblicare il libro, ma si conosce perchè si decise poi a farlo. La ragione si riconnette alla questione della necessità di un fine morale nell'opera d'arte. Butti stesso la spiegò chiaramente nella prefazione del libro. Egli volle affermare cioè la necessità che l'opera d'arte abbia una vera e propria significazione morale la quale non derivi dall'artificio ingenuo e grossolano a volte, di cui si compiacciono gli scrittori e i lettori dei cosidetti racconti educativi o romanzi d'appendice (di far sorgere ad ogni costo l'essere buono materialmente ed esternamente esaltato vicino a l'essere cattivo materialmente ed esternamente punito) ma da un'attenta e positiva disanima delle conseguenze psichiche e degli atti umani.

Paolo Ermoli, povero redattore di un giornale, sa che il ricco cugino Robeschi durante una penosa e pericolosa malattia da poco superata, l'ha nominato erede della sua fortuna, sa inoltre che il Robeschi è amante e sarà fra poco marito, di donna Fulvia una giovane vedova ricca e bella.

Ermoli agogna l'una cosa e l'altra: la ricchezza del cugino e la donna del cugino e avendo sempre alimentato

nel suo cuore i più duri precetti di egoismo, considera Diego come un ostacolo al suo avvenire, al suo diritto alla ricchezza e all'amore.

Sbarazzarsi di questo ostacolo non è una colpa bensì un dovere che ha verso sè stesso che gli permetterà di raggiungere più tardi una maggiore perfettibilità del suo *io*.

Un giorno d'estate i due cugini, durante un'escursione sui colli emiliani, arrivano ad una valle foracchiata da piccoli vulcani fangosi. Diego cade inavvertitamente in uno di essi. Paolo potrebbe salvarlo ma non vuole e osserva anzi con ansia e trepidazione l'agonia del miserabile che implora aiuto fino all'ultimo istante sollevando una mano in un estremo appello. Un innocente è condannato come autore del delitto. Ermoli invece diviene il legittimo possessore dell'eredità e per di più della donna del cugino che sarà sua moglie. Il racconto incomincia proprio il giorno delle nozze di Ermoli con donna Fulvia e tutto l'antefatto s'apprende dalle considerazioni del primo. Ermoli dunque ha raggiunto il suo scopo, ed egli s'applaude di aver calpestato tutti i pregiudizi, si sente orgoglioso di essere l'animale da preda, il *felis homo*: eppure il suo acre castello di intima soddisfazione ha bisogno di essere sostenuto, per reggersi ancora, da un continuo sforzo di volontà. E proprio nel momento in cui il sogno è completamente realizzato il vincitore deve convincersi di essere un vinto: la gioia sognata s'è trasformata, nella realtà, in fiele. Donna Fulvia gli racconta che, mediante una lettera anonima in cui lo si accusa della morte del cugino, era stata messa in guardia contro di lui. Ermoli si proclama innocente, la donna innamorata gli crede, lo rin-

grazia anzi d'averle tolto un dubbio dal cuore... ma egli non può riacquistare la calma, il sonno si popola di sogni spaventosi ed è costretto a confessare a sè stesso di essere il più infelice degli uomini, non più il *felis homo* nato per soggiogare, per abbattere come gli animali di rapina, ma un debole e un degenerato.

Il *Corriere della sera*, 7-8 aprile 1895, diceva:

« In questo racconto la preoccupazione etica vince e domina qualunque altra preoccupazione, e conciso e rapido com'è, e semplicemente disegnato e derivante da un unico dato evidentissimo, può assai meglio di un lavoro lungo dimostrare la bontà delle tesi che il Butti trasporta dal campo puramente speculativo a quello datore di vita e fecondo dell'arte.

« In Paolo Ermoli la colpa è quindi in apparenza premiata e con singolare larghezza... ma in realtà il vittorioso è vinto: animale da rapina, *felis homo* finchè volete, ma coscienza sopratutto e coscienza che non può tollerare il peso dell'esistenza che s'è creata ».

Ermoli non riesce a godere le fortune conquistate non per rimorso, ma per un senso di disgusto morale, una specie di atonia dell'anima. È una linea di demarcazione molto sottile ma che basta a dare originalità al lavoro toccando il problema delle forze incoscienti che si agitano in noi, mentre gli effetti del rimorso, nel delinquente fortunato, erano già stati sfruttati da tanti autori e dei più celebri.

Il rimorso infatti spinge lady Machbeth a vagare nelle ombre notturne, cancellando dalla mano una macchia immaginaria, il rimorso fa sorgere gli spettri attorno a Riccardo III re, il rimorso appare a Teresa Raquin nelle pupille parlanti della paralitica senza voce.

Ma l'Immorale non sente rimorso, egli è semplicemente vinto da una forza indefinibile che gli avvelena ogni gioia, da una sofferenza di cui si stupisce, che non gli sembra generata dal suo cervello e dal suo cuore, ed in questo mistero della psiche sta il pregio speciale del libro.

Paolo Ermoli non può essere vinto dal rimorso perchè non considera criminale l'azione compiuta: egli fatalista, si credeva nato per trionfare e aveva voluto trionfare. Che importa con quali mezzi? L'essenziale era di riuscire a mantenere il segreto. « Quello che nessuno sa, egli infatti diceva, è come se non fosse accaduto ». Ma se non dal rimorso, Ermoli dunque è vinto dal disgusto morale, da una forza inconsapevole che gli avvelena l'esistenza, dal tedio dell'anima sua che non ha raggiunto la felicità di cui aveva intravisto il miraggio, dalla sicurezza che ormai gli sfuggirà irrimediabilmente. Butti infatti scriveva: « ne *L' Immorale* la conseguenza esemplare della colpa, la necessità di un'espiazione vengono estrinsecate colla dimostrazione schiacciante che il miraggio di felicità il quale sembrava dover risplendere fulgidissimo dalla riuscita del piano criminale è invece, dopo il trionfo, svanito del tutto e per sempre ».

Si rimproverò al Butti la poco proprietà del titolo e si disse « Un uomo che agisce come Paolo Ermoli non è soltanto immorale ma birbante, ma assassino, ma ladro della peggiore specie ».

L'osservazione sarebbe giusta se si dovesse esaminare l'operato dell' Ermoli a sè, ma se si studia in rapporto allo sviluppo psichico del medesimo, alla sua coscienza morale, l'osservazione cade. Paolo Ermoli diviene un

assassino, un ladro, un birbante, perchè la sua coscienza è immorale, perchè anzi non ha coscienza morale. Egli compie il male come un dovere; compiuto l'assassinio non è perciò assassino, impadronitosi a forza della sostanza del cugino non è ladro, ingannata la donna non è vile. E perchè? Perchè è più e peggio, perche è immorale. Per questa stessa ragione non è suscettibile di rimorso. Mancandogli la cognizione esatta della gravità delle sue azioni non può sentire l'orrore del rimorso.

Questa constatazione è la prova più convincente contro l'affermazione di coloro che dissero *L'Immorale* una copia della *Teresa Raquin* dello Zola. Nel romanzo dello Zola l'assassino è roso dai rimorsi e dalle paure, in quello del Butti no, e se qualche rara volto il rimorso assale Paolo Ermoli non riesce però a turbarlo e a sconvolgerlo.

Nonostante ciò anche Paolo Ermoli è infelice. Il caso è tipico, ma si presta più d'ogni altro alla dimostrazione della tesi: il male produce fatalmente la pena.

Del resto volendo anche in questo caso parlare di rimorso si dovrà convenire che siamo davanti ad una sua nuova esplicazione: esso non è più, come per i romantici, un'astrazione sentimentale, ma una ineluttabilità psichica e scientifica.

Kennad Spencer — *Romanzi e romanzieri italiani*, pagina 207 — chiarisce abbastanza bene il fenomeno: « Ermoli torturato, soggiogato da quegli stessi sentimenti che lo hanno spinto a calpestare la legge naturale, i decreti morali: Ermoli che si sviluppa in conseguenza della sua logica evoluzione e che trova in sè stesso il proprio punitore, nel suo stesso desiderio soddisfatto il vendicatore del proprio delitto: Ermoli umiliato dalla

stessa idea che aveva esaltato la sua superbia, disgustato del premio che si è guadagnato col delitto; la sorgente della voluttà che si tramuta nella causa principale del suo tormento... questo è invero un'esperimento promettente e suggestivo per *rinnovare gli insegnamenti antichi*...

Per aver avuto l'ardire di applicare ad un romanzo, la fredda dottrina del positivismo e di usarla quale mezzo per commuovere, come pure per avere coraggiosamente abbandonato le formule accettate riducendo il romanzo ad un solo personaggio, perchè tutti gli altri sono semplici ombre, Butti si è conquistato il diritto dell'originalità ».

L'AUTOMA.

L'Automa determinò un risveglio nella critica; fu un succedersi, un incrociarsi, un urtarsi di opinioni disparate ardenti nella lode e nella disapprovazione. Ma al Butti portarono fortuna gli augurî di Antonio Fogazzaro il quale, in una bella lettera, lo disse un predistinato alla gloria.

L'automa è l'uomo senza volontà che pur avendo desiderî e impulsi sani non sa tradurli in atto, il cui intelletto può e sa sollevarsi nei voli della speculazione filosofica, ma non sa dare un'adeguata rappresentazione alle sue idee, l'artista cui manca l'abilità tecnica che non s'è saputo formare, l'amante incapace d'amore che abbandona la donna sedotta e finisce per precipitare in un abisso di degradazione che ha intravisto e non ha saputo evitare.

Attilio Valda infatti abbandona prima, inconsapevole, la donna che lo ha amato e dalla quale ha anche avuto

un bambino, corteggia poi una dama, la contessa Pieri, e quando questa, dopo un lungo periodo di esitanza, gli si concede perchè non s'allontani da lei, egli, nell'impossibilità di compiere un piccolo sforzo di volontà necessario per rimanere, parte nascostamente. Diviene infine lo schiavo di una volgare avventuriera, Lavinia Casauri, che lo trascina con sè nell'abisso.

Gustavo Flaubert nel protagonista della sua *Educazione sentimentale* creò un tipo che a quei giorni sembrò esagerato, incomprensibile alla maggioranza; dopo pochi anni invece risultò di una verità e di un'evidenza prodigiose tanto da essere modello a parecchi scrittori. Ad esso si ispirò Alfonso Daudet pel protagonista del suo romanzo *Saffo*, D'Annunzio pel suo Andrea Sperelli del *Piacere*, il Fogazzaro lontanamente pel Corrado Silla di *Malombra*. Enrico Butti incarnò e rese nel suo *Automa* un tipo simile, ma seppe così magnificamente lumeggiarlo sul fondo della vita italiana del momento, da renderlo vivo e originale.

Ciò che sembrò a molti il personaggio del Flaubert prima, sembrò il Valda più tardi « cosa falsa ed esagerata, malsana, riprovevole... un'inverosimiglianza, un fenonemo che non può appartenere all'arte ».

Però Carlo Segrè nel *Fanfulla della domenica* (20 marzo 1892) spiegava magnificamente l'indirizzo e l'intento del Butti : « Butti è un materialista, un nichilista, un verista ; materialista nella coscienza, nichilista nella società, verista nell'arte. Nell' Attilio egli ha trasfuso gran parte di sè medesimo, ciò si sente nell'ardente spontaneità colla quale fu disegnato. Attilio Valda non è un tipo soltanto, egli è l'incarnazione vivente di tutta una classe di spostati morali, prodotto atavistico del

grande e incessante degeneramento sociale. Le contraddizioni di cui è ricco il carattere di Valda sono forse la sintesi della lotta fine di secolo tra i vecchi ideali e le nuove teorie, tra la fede e lo scetticismo, tra il disinteresse alto, nobile, puro e l'egoismo bottegaio dell'umanità.

« Queste apparenti anomalie che di primo acchito sembrano un gravissimo errore di analisi e di arte, sono invece logiche e naturali e rispondono meravigliosamente a quella duplicità di coscienza di cui parlano il Luys e il Littré ».

Il romanzo dunque conteneva un terribile vero esposto dal Butti con finezza, schiettezza ed ordine. Tipi come Valda, tristi documenti dell'immensa miseria spirituale, dovettero abbondare una trentina di anni fà quando alto era il culto dei materialisti, Butti, conseguente ai suoi principî, non volle nascondere, col pretesto dell'arte, la grande miseria.

Dalla dedica « una professione di fede positiva, fredda ed essiccatrice », sino alla fine, passa per tutto il libro un tacito ma intenso sconforto della vita, una sfiducia grande nel futuro, una apatia continua che agghiaccia l'anima. Di ciò molti ebbero paura e accusarono Butti di esagerazione, di eccessivo pessimismo mentre egli era soltanto reo d'aver esposto la verità con crudo e virile ardimento, senza coprirla di frasi pietose.

L'altro appunto che gli si rivolse riguardava l'andamento del romanzo, il quale non è tracciato con una linea euritmicamente continua e quindi completa, ma piuttosto spezzata e antiesteticamente raccordata. Questa osservazione che, in fondo, è vera, trova la sua scusante nel fatto che *L'Automa* è un romanzo biografico.

L'importante per l'autore era di fissare i punti tipici della fisionomia del Valda. Campeggiando questo sul quadro con tanta originalità psichica, tutti gli altri personaggi non hanno e non devono avere maggior importanza di quella di semplici macchiette, e molti fatti debbono essere considerati solo perchè servono a mettere in luce un lato nuovo dell'anima del protagonista. Il quale è vivo, vero, palpitante avanti a noi, sopraffatto dalla sua miseria e dalla sua infelicità, come se Butti ce lo avesse più che descritto, scolpito.

Ed infatti Butti non descrive, ma scolpisce e alla figura inerte trasfonde l'anima, il movimento, la vita con una potenza grande d'analisi, con un'esposizione chiara ed efficace. Ci fu chi disse che, sotto quest'aspetto, nella potenza cioè di analizzare i caratteri, Butti ci facesse dimenticare Bourget. Io non so quanto vera possa essere quest'affermazione; l'innegabile è che l'analisi del Butti ha qualità importanti e rare: agilità, squisitezza e principalmente comprensività.

Per questo romanzo Butti fu accusato di pornografia. Egli si difese dall'accusa lanciatagli nella *Provincia di Brescia*, con una lettera pubblicata dallo stesso giornale che è la più chiara interpretazione del valore etico del romanzo. L'autore dopo aver detto che aveva avuto tutt'altra intenzione, nello scrivere il romanzo, di quella attribuitagli poichè « aveva voluto dare lo spettacolo tragico e ripugnante del corrompimento estremo d'idealità e di moralità in una giovinezza fiorente di promesse, a cui la mancanza di volizione adduce » si dichiarava convinto di essere riuscito nello scopo e portava a conferma, una lettera del Fogazzaro e ricordava un articolo del Sormani.

« Il primo, scriveva il Butti, riconosceva la possibilità di rappresentare l'ignobile umano con veri intendimenti morali. Ed aggiungeva soltanto: « Si guardi però dal dipingere la voluttà in modo da eccitare troppo l'immaginazione dei suoi lettori. Ella pensa che il suo nudo debba far l'impressione del nudo che sta sulla tavola anatomica, spesso è così, ma forse non sempre. E il Fogazzaro, seguitava il Butti, coi suoi principî religiosi morali ed artistici doveva aggiungere questo nell'approvare il mio libro, ma approvandolo egli dichiara già d'aver viste chiaramente in esso le mie intenzioni e questa medesima preghiera, com'egli dolcemente la chiama, non contiene altro implicito che codesto pregevole riconoscimento ».

L'articolo del Sormani di cui Butti aveva fatto cenno era apparso anch'esso nella *Provincia di Brescia* e diceva: « *L'Automa* fu preso da molti per l'opera di un puro e semplice verista. L'ambiente esterno, la struttura di qualche scena han nascosto agli occhi di molti l'elemento dimostrativo essenzialmente psicologico e morale, che era nel fondo della struttura intera del romanzo... mi par quasi di scorgere a base di questo lavoro un concetto generale sopra l'equilibrio delle facoltà umane che opere ulteriori potrebbero svolgere magari con elementi d'arte più elevata e luminosa e che meno si prestino ad equivoci di sorta ». « Per parte mia, diceva il Butti nella lettera nominata riferendosi a quest'articolo, dirò che il Sormani ha realmente afferrato il mio concetto. La brutalità di rappresentazione era richiesta ne *L'Automa* dal bisogno di rendere il più possibile ributtante e deplorevole il quadro della dissoluzione di quell'anima per far nascere più violenta e più subitanea la protesta

e la considerazione morale. Però già in esso l'aspirazione nostalgica al lavoro, alla volontà, all'idealità, al bene è continua, insistente, quasi monotona. Lo sciagurato mio protagonista non è niente affatto un " cacciatore del piacere ", ma è invece una vittima di esso, una vittima nolente e involontaria come la è di ogni altra impressione e d'ogni altro impulso che gli venga dall'esterno. Egli tende così tutti i suoi desiderî ad una vita più sana, più onesta, più personale : è la mancanza di volontà e di energia che lo vince, che lo piega, che lo annichila. Come mai l'articolista della *Provincia di Brescia* non ha rivelato questo importante antagonismo tra i desiderî e le azioni di Attilio Valda ? Come non ha visto nella sconsolante chiusa una severa implacabile condanna di codeste debolezze imbelli spregevoli e pericolose ? ».

Per conseguire un valore morale non si richiede nè la purità degli argomenti, nè la santa ingenuità dell'analisi, basta che dall'opera d'arte traspiri la sincerità, quel desiderio di retta intenzione, di sanità morale che trova una via d'insegnamento anche in mezzo ai peggiori traviamenti dell'anima umana. Nello spirito del libro dobbiamo cercare la valutazione morale e ideale. L'intero lavoro del Butti è concepito sopra una tesi, una vera tesi morale, organica, unita all'intima costituzione di esso.

La conclusione è di una severità morale straordinaria. Pare l'autore dica : io ho cercato tutte le scuse possibili per quest'uomo, l'ho tenuto a gran fatica sospeso sull'orlo di tutti i precipizi, ma da ultimo bisogna che dica la verità : non si può vivere in questa indolenza di spirito, in questa fiacchezza morale, in questo continuo sonnecchiare della coscienza senza che prima o poi se

ne subiscano le conseguenze. Quest'uomo ormai non ha più scuse e appena la sua debolezza ignobile raggiunge la viltà e l'infamia, io l'abbandono. Mi basta aver dimostrato fin dove è giunto e come è disceso man mano verso l'abiezione.

Commetterà anche azioni peggiori, si macchierà di un delitto? Chi sà! Perchè non dovrebbe commettere un delitto?

Butti discende per lo stile in linea diretta da D'Annunzio ma, pur imitandone le ricercatezze, non raggiunge mai le sue squisitezze ne è, come lui, uno scrupoloso cesellatore di periodi.

Lo stile del Butti è piano ed elegante; il movimento dialogico e descrittivo non ha un'impronta spiccatamente originale perchè risente molto anch'esso del movimento d'annunziano del *Piacere*, con tutto ciò ne *L'Automa* vi sono gioielli di descrizioni e la forma abbastanza pura e tersa, non lascia trasparire lo sforzo dell'autore per renderla tale.

RAFFRONTI TRA *L' AUTOMA, SENIO, DECADENZA.*

Butti, Neera e Gualdo con mezzi diversi, per vie diverse, e probabilmente con intenti diversissimi descrissero lo stesso fenomeno psicologico e giunsero ad una identica conclusione. Il concetto delle tre opere è tristemente pessimista ed in tutte e tre è evidente l'influenza deleteria della donna sulla volontà e sul carattere dell'uomo nella società contemporanea.

Attilio Valda: « Una faticosa inquietudine modificava senza tregua la spossata espressione del suo viso e del suo corpo un po' curvo, un'inquietudine morbosa

di nevralgico nel quale ogni atto si capiva essere allo stesso tempo cosciente e involontario. Pittore, scrittore, musicista egli sapeva apprezzare ed intendere, anche poteva intravedere la concezione, ma non arrivava mai a concretarla precisamente in una forma determinata d'arte ».

Senio : « Nelle sue vene scorreva un sangue rimasto puro nelle aspre lotte del lavoro e nel quale non s'era mischiata nessuna corruzione, nè la nevrosi avrebbe saputo annidarvisi. Imbevuto delle nuovissime teorie della scienza, Senio tendeva a ordinare la vita secondo un sistema di assoluto positivismo. Tutto ciò che poteva assomigliare a fantasticheria romantica, ad emozione sentimentale trovava in lui un fiero nemico. Gli stessi affetti naturali che egli non negava, dovevano subordinarsi a un criterio di utilità incontrastata. In religione, come quasi tutti i suoi amici e contemporanei, aveva elevato la coscienza al posto della divinità e la sua era una coscienza retta ma fredda, disposta a rintracciare il lato utile, pratico della giustificazione matematica.

« Il solo pensiero di menomare con l'amore quell'insieme di forza che lo rendeva fiero e indipendente gli era insoffribile ».

Eppure egli si lascia avvolgere, per non più staccarsene, da una piovra volgare che riesce a distruggere in lui coscienza, carattere, avvenire.

Paolo Renaldi è un ambizioso. Passa le notti studiando. « Nella solitudine, nel silenzio mille speranze gli facevano battere il cuore : si metteva talora alla finestra e gli pareva, nel vento fresco della sera che gli lambiva i capelli, sentir passare come un soffio di gloria.

Guardava il cielo stellato e la strada fangosa e da quel-l'altezza gli sembrava scorgere una promessa di dominio: gli pareva, colla fervida e studiosa mente, sovrastare sulla città addormentata ».

LE TRE CATASTROFI.

Attilio Valda segue di nuovo indolente e ripugnante la Casauri « la sua vita era spezzata, il suo futuro ripiombava nel mistero. Dopo aver già intravisto la salvezza come traverso un velario evanescente s'era lasciato sopraffare. Ma qual'era dunque la causa di codesta sua sciagura? Chi lo aveva perduto così per l'ultima volta? Egli reclinò gli occhi brillanti di odio e di collera sulla donna addormentata. Esasperato da *codesta* placida incoscienza sentì una voglia criminosa di punire costei, di vendicarsene, d'alzare il pugno stretto e di batterlo con tutta la sua forza sulla sciagurata fronte di quella abietta creatura. Ucciderla: ecco il feroce desiderio che tutto lo teneva.

« In quel punto Lavinia si risvegliò, alzò gli occhi su di lui e gli sorrise.

« Attilio pure sorrise».

Senio: « Il dottor Mordini il vecchio amico gli evoca il ricordo di Dina, la fanciulla educata in sua casa dalla sorella morta, gli parla della sua candidatura politica che va a gonfiie vele e lo esorta calorosamente a lasciare la femmina che lo trascinerà nell'abiezione.

« Stefano parlava ancora ed a Senio frattanto passavano delle ombre negli occhi, un sudore freddo gl'invadeva le tempie, tentò due o tre volte di pronunciare qualche parola ma non ci riuscì. Il suo bel volto rive-

lava le torture di una lotta interna, superiore alle sue forze.

« All'ultima frase dell'amico balbettò: « Pietà » e come Stefano accennava a continuare tese le braccia a guisa di un naufrago, di un disperato.

« Il dottor Mordini si chinò su di lui: « Parla. Quale dolente segreto mi nascondi? Che devo fare per te? Io ti salverò: io e tutti quelli che t'amano ». Ancora le braccia di Senio si protesero nel vuoto, istintivo appello ad un aiuto sovrumano e dalle sue labbra uscirono quasi sibilando due sole parole: « L'ho sposata ».

Decadenza: « Ora avrebbe accettato qualunque compromessa, qualunque dubbio pur di rivederla e riaverla: non ripugnava più a nulla; quella specie di avvilimento derivante da tutto quanto ignorava e sospettava della vita di lei, non gli avrebbe più ripugnato. Rimpiangeva il tempo in cui aveva per tante cause sofferto: per umiliazioni, per gelosia celata. Avrebbe di nuovo patito tutto ciò volentieri: tutto, fuorchè il tormento vano dell'attesa. Attingeva una forza di pazienza ostinata dalla violenza stessa, continua del suo desiderio. E aspettava ».

L'ANIMA.

Alberto Sarcori (il romanzo è scritto in prima persona) studente di medicina nell'Università di Pavia uscendo da un amore tutto sensuale con Elena Barbis, s'innamora di Giovanna Laerti, la taciturna e pallida figlia del sig. Laerti, un burbero maggiore in ritiro. I Laerti vivono solitari e affatto segregati dalla società e il Sarcori per poter frequentemente vedere Giovanna è costretto

a mostrare, con l'assiduità delle sue visite nella casa di lei una serietà di propositi che nella realtà non ha davvero. Anzi egli si propone di sedurre Giovanna per poi abbandonarla e, quasi per confortarsi nel suo disegno, interpreta una certa misteriosa esitanza di lei, come un ricordo insistente di un passato forse poco onesto. Ma siccome le cose vanno in lungo e la molesta vigilanza dei parenti gli impedisce ogni audacia, egli le propone di andarla a vedere di notte nella sua camera verginale. Giovanna si schermisce con frasi incerte che più confermano il cattivo sospetto di Alberto, e finalmente, gli confida la verità: Quattro anni prima un giovane suo vicino s'era innamorato di lei, ella, lo aveva sempre, per molte volte, crudelmente respinto fino a che egli era partito improvvisamente maledicendola.

Vivo, non lo aveva più riveduto. Quattro mesi dopo di notte, improvvisamente, lo aveva rivisto, ritto, immobile, a pie' del suo letto con la faccia pallida e dolente, con gli occhi, i suoi terribili occhi neri, fissi su di lei. Lo aveva udito pronunciare queste parole distintamente: « Sono morto per te ». Poi aveva saputo che appunto in quella notte egli era morto. La visione era tornata sempre più nitida, più tormentosa, soltanto da poco tempo ella s'era liberata dall'incubo. Alberto, materialista, dotto e convinto, cerca di confortare l'amica ammalata, riesce ad attirarla lentamente a sè fino a farsi concedere baci e strette furtive. All'improvviso quel suo abbandono si arresta: ella diviene fredda, taciturna, quasi ostile e solo dopo molte insistenze spiega all'amato, il gran mutamento. *Egli* è tornato. E la povera fanciulla per convincerlo di questa verità e mostrare la sua impotenza avanti al volere del morto lo invita di notte nella sua

camera. Alberto accetta e a notte alta, nella quieta camera, anch'egli sente rumori e fruscii strani, colpi sordi e soffi e incerte sensazioni di un terzo essere presente che lo conturbano e quasi l'impauriscono. La mattina dopo ride delle sue paure, vuole spiegarsi scientificamente il fenomeno, vuole persuadere sè e Giovanna, ma invano.

Ormai anch'egli è preso e posseduto. Obbedisce all'ingiunzione di Giovanna, che non vuol più rivederlo e di notte va, ancora innamorato, a guardare dalla via le finestre della stanza dell'amata e una strana gelosia pel rivale ignoto ed intangibile lo sconvolge.

Egli sente il suo corpo deperire, il suo intelletto decadere, ottenebrarsi. Da un amico, che era stato anche amico del Laerti, egli trova una fotografia firmata « Silvio ». Giovanna gli aveva detto che Silvio era il nome di *lui*. Così il fantasma prende figura umana. Una notte, in casa di una sua amante, gli par di riconoscere nella figura bianca di quella donna che gli muove incontro, i tratti del fantasma e sviene e si ammala. Nella debolezza della convalescenza l'ossessione diviene più violenta e paurosa ed egli man mano vede lo spettro, lo tocca, lo ode parlare. Qui veramente l'esame di quell'anima malata è meravigliosamente profondo. La trasformazione dei suoi stessi pensieri in forme allucinatorie che hanno forza di realtà è resa maestrevolmente. Egli è paurosissimo ad esempio ed il fantasma gli dice nitidamente: « Non ho paura ».

Da allora egli sente la pazzia invadergli il cervello e l'idea di quel necessario e progressivo disgregarsi delle sue facoltà intellettive gli suggerisce l'idea della morte fisica, del suicidio. Egli tenta uccidersi, ma non muore.

Nella quietudine della convalescenza la sua trasformazione si compie. Il gran problema dell'anima, ora che l'ignoto gli ha mostrato la sua esistenza, si affaccia alla sua mente e lo agita tutto.

L'antico materialista, davanti ai fenomeni telepatici e spiritici dei quali è stato vittima, comincia col dubitare e finisce col credere. Il libro si chiude così : « Che sarebbe oggi la mia vita desolata senza quella speranza e quella fede ? E fosse anche una bugiarda illusione la mia, dite : meritan forse tutte insieme le presunte verità predicate dalla scienza ch'io rinunci a questa sola illusione ? dite ! ».

L'Anima, ricorda l'*Histoire comique*; la trama è uguale, ma in tutto il resto i due libri sono diametralmente contrarî. Lo stesso identico caso strano, inverosimile, è studiato da due contrari punti.

Butti sostiene la tesi idealista, anzi spiritista « il mondo e la vita non finiscono certo là, dove incomincia l'ignoranza umana ». Il France par risponda il contrario « il mondo e la vita finiscono là dove incomincia l'ignoranza umana. Solo il sensibile è ». Come Giovanna ne *L'Anima*, così l'attrice nell'*Histoire comique*, non riesce ad abbandonarsi nelle braccia dell'amante e dopo molte lotte, dopo molto soffrire tristemente gli mormora all'orecchio: « C'est fini. Nous ne serons plus jamais l'un à l'autre, plus jamais. Il ne veut pas ». Uguali parole : « Egli non vorrà più : egli mi costringerà a respingerti ».

Il dottor Trublet, cerca dimostrare all'attrice la vanità delle miracolose visioni : « Ma petite Nauteuil, croyez moi. Les fantômes des morts n'ont pas plus de réalité que les fantômes de vivants. Souvent nos visions liées avec nos pensées intimes nous en présentent l'image :

parfois elle n'y rattachent en rien et nous montrent une figure ni attendue.... Les morts ne reviennent pas.

« Quand l'un d'eux vous apparaît, soyez assurée que vous voyez une imagination de votre cerveau. Il n'y a rien après la mort qui puisse vous effrayer ».

Il rimorso non ha più ragione d'esistere : tutto rientra nel determinismo universale.

« Tous nos mouvements, causés par des mouvements antérieurs de la matière sont soumis aux lois qui gouvernent les forces cosmiques et la mécanique humaine n'est qu'un cas particulier de la mécanique universelle... Ma chère enfant, il ne faut pas vous croire responsable de la mort de ce malheureux. Le suicide passionnel est l'aboutissant fatal d'un état pathologique. Vous n'êtes que la cause occasionnelle d'un accident déplorable assurément, mais dont il ne faut pas exagérer l'importance ».

Il dottor Trublet conclude col suggerire all'attrice : « De se ménager, de mener une vie calme et refraîchissante, de prendre du repos... de dormir avec un traversin et un gros oreiller ».

I due libri rappresentano degnamente i due opposti aspetti del pensiero. Sulla stessa trama si svolgono i ragionamenti opposti ed anche lo stile tanto diverso nei due, pare ancor meglio far risaltare l'opposizione dei concetti ; agile e spigliato quello del France, grave e serrato quello del Butti.

« *L'Anima* è il romanzo psicologico per eccellenza, in esso l'analisi dei fatti psichici non è più un metodo di composizione, ma è diventata la materia stessa dell'opera, in esso gli elementi soliti del romanzo : i personaggi di carne ed ossa, le vicissitudini della vita comune,

il paesaggio, perfino lo stile, non sono che il riflesso luminoso ma non necessario di un certo ordine di sensazioni e di idee le quali soltanto hanno vita propria, e quella realtà oggettiva penetrano così intimamente, plasmano anzi a loro posta così, ch'essa diviene l'apparenza, e loro la sostanza, e per giudicare del valore e del significato dell'una e dell'origine e delle sorti delle altre ch'è duopo far prova. Così la scena del romanzo non è veramente la città di Pavia, ma un cervello, e il nome dei personaggi che vi si agitano si trova in ogni trattato di psicologia poichè essi sono le sensazioni, i sentimenti, i giudizi, ecc. e la figura centrale intorno a cui si raggruppa e si svolge l'intreccio, l'eroe insomma del romanzo, è un ragionamento.

« È la descrizione dell'ambiente psichico in cui questo ragionamento sorgerà a suo tempo, che serve d'inizio a *L'Anima* ; è la sua prima comparsa e la sua lotta per la vita che ne costituiscono lo sviluppo, è infine la sua vittoria definitiva che ne forma l'epilogo ; i più fantastici romanzi di cappa e spada non possiedono una varietà ed un interesse maggiore che le avventure di quell'entità logica, di quel ragionamento ».

Così scriveva Ryno Le Clerc in *Vita Moderna* (3 dicembre 1893).

Questa interpretazione per quanto un po' troppo arrischiata e scheletrita è indovinata e con essa cadono le accuse lanciate al Butti di aver creato personaggi di maniera e principalmente un paesaggio di maniera dipinto a bella posta, pel suo personaggio.

Volle l'autore affrontare il problema dell'esistenza dell'anima ? E se lo affrontò credette di risolverlo ? Molti critici affermarono concordi che Butti non aveva voluto

tentare nè l'una cosa nè l'altra non essendo egli nè un seguace dell'ibrido neo idealismo francese nè del fogazzarismo italiano. E tramarono presso a poco questo ragionamento : Sarcori non diventa un mistico, non arriva alla fede, non intravede l'anima solamente perchè tutte quelle cause varie e concomitanti ve lo spingono inesorabilmente. Egli arriva al misticismo attraverso una malattia, il misticismo è per lui uno stato patologico non una verità che conquista lo spirito dopo lunghe lotte, è una decadenza non un risorgimento, una debolezza non una forza. Anzi questo misticismo è un ritorno al misticismo della sua prima adolescenza che lo portava a considerare il mistero delle cose e a sentire il bisogno irresistibile delle cause prime.

Alberto Sarcori dunque è tornato fatalmente mistico perchè mistico era nato.

Altri si aggirarono intorno la stessa questione in questo senso : Butti è ben lontano dal voler anche solo accennare alla soluzione del terribile problema filosofico che affatica tutte le menti, egli si accontenta di metterlo innanzi rimanendo per tutto il resto affatto indifferente. E ci presenta uno studio sui mutamenti interni di una coscienza in certe condizioni speciali ed in questo studio la personalità dello scrittore scompare o meglio si fonde con quella del personaggio rappresentato. Infatti Alberto Sarcori stesso racconta la sua storia e tutti gli apprezzamenti, tutti i giudizi che egli dà sono la conseguenza necessaria delle sue particolari condizioni psicologiche.

Noi crediamo invece che Butti avesse avuto l'intenzione di affrontare il problema dell'anima, ma accortosi che lo svolgimento del romanzo non poteva convin-

cere, chiamò questo « grigio e faticoso esercizio letterario », come scrive nella prefazione.

E francamente riteniamo anche il romanzo frutto del tempo, un sintomo di quel risveglio della coscienza umana che si può discutere ma non negare e che si manifestò quasi in tutta Europa.

Così nel romanzo russo la coscienza per bocca dei personaggi parla a sè stessa e detta l'amore universale.

Nel *Delitto e castigo*, Sonia, la dolce protagonista, dice a Kaskoluikos: « Va', inginocchiati all'angolo della via, grida il tuo delitto a tutti i passanti ». Ella sembra l'eterna idea divina che parla alla traviata anima umana.

Così in Francia Edouard Rod semplifica nel *Sens de la vie* questa situazione spirituale. Il protagonista è forte, intelligente, buono, ma scettico. L'amore della sua donna e la nascita di una bambina volgono il suo spirito alla considerazione dei fenomeni naturali e morali e ne esce con la coscienza credente e rinnovellata. Butti dette un esempio simile di rinnovazione ma si servì di un mezzo radicalmente diverso. La rigenerazione spirituale del protagonista non avviene al caldo alito dell'amore e della paternità, ma sotto l'influsso dell'inconosciuto, del soprasensibile.

Questo soprasensibile, questo inconosciuto si riconnette con quell'ordine di fenomeni che da qualche tempo la scienza ha preso a studiare e che, non compresi ancora entro i suoi confini, sembrano all'occhio curioso le misteriose lontananze dell'al di là. Ma appunto la natura dei fatti che riconducono Sarcori alla fede dell'adolescenza non è tale da giustificarne l'evoluzione e non permette di ricavar dal libro una conclusione vasta e generale. Il caso presentato da Butti è troppo caso;

occorreva partire da considerazioni più obbiettive, da condizioni spirituali più comuni e accessibili all'esperienza dei più. Se la questione dello spiritismo fosse risolta nel senso della sovraesistenza dell'anima, il fatto immaginato sarebbe più che sufficiente alla tesi, ma siccome i fenomeni spiritici, secondo le ipotesi più plausibili sembrano ancora emanazioni delle persone che li avvertono, esso non ha potenza persuasiva. Anche Panzacchi, in un articolo su *L'Anima*, comparso nel *Resto del carlino* (Bologna, 4 febbraio 1894) che è più di tutto un articolo sulla rifioritura spirituale del tempo, è d'accordo con noi nell'interpretazione da dare al romanzo e ne riconosce lo stesso difetto fondamentale: «Ma chi ha seguìto la narrazione stramba e meravigliosa... non può a meno di misurare con l'occhio l'immenso salto che si è obbligati a fare per giungere dalle premesse alla conclusione.

«A che si riducono in fondo queste premesse? Una ragazza terribilmente isterica crede di essere posseduta da un fantasma e un giovanotto di temperamento squilibrato, amoroso, geloso, febbricitante dopo una lunga serie di episodi sconvolgenti e di scene eccitanti, arriva a persuadersi d'aver visto anch'egli questo terribile fantasma e d'aver toccato la sua gelida mano. È d'uopo riconoscere che per l'intendimento manifestato dall'autore tutto questo è troppo poco».

Ed è vero: la conversione di Sarcori, sia pure un ritorno al primo misticismo della sua anima, sia pure avvenuta in un periodo di squilibrio fisico e spirituale, è poco logica. Trecento anni fa Shakespeare vedeva più profondamente nella coscienza umana. Amleto aveva veduto l'anima di suo padre, l'aveva interrogata, aveva

sentito la sua voce, eppure il giorno dopo continuava a mormorare scetticamente : Morire ? Dormire ? Sognare forse !

Con ragione però Luciano Zùccoli aggiungeva : « Nell'opera d'arte mi piace anzitutto studiare l'arte e trovarcela quando c'è : ne *L'Anima* non manca e, pure negando fede a tutto il sostrato trascendentale, debbo notare la non comune accuratezza onde l'autore proseguì e specificò i casi da lui posti in esame sì da stupire più di uno scienziato... Faccio delle riserve quanto alla vittoria filosofica, non ne faccio punte circa la vittoria artistica ».

Bisogna tener conto anche, nel giudicare l'opera d'arte, del soggetto trattato e dell'originalità della trattazione, la quale ultima pel suo atteggiamento polemico e pel suo carattere dimostrativo è di per sè un pericolo.

Come lavoro d'arte dunque, *L'Anima*, meglio dei lavori precedenti, è buono. L'osservazione è diligente, completa, quasi esuberante. La rappresentazione dei fatti assume spesso l'efficacia e l'evidenza della realtà, l'incubo di alcune situazioni pesa sull'anima opprimendola.

Il diligente lavoro di purificazione della forma ha forse in qualche punto degenerato, onde alcune leziosaggini e astruserie che stonano un poco, ma tolte queste piccole mende, la lingua di questo romanzo è di una meticolosa precisione e armoniosissima : il dialogo è sempre snello, naturale, sveltissimo, lo stile pieno di serena trasparenza, traverso la quale il paesaggio si spiega in una pallida chiarezza e come soffuso di un misticismo che seduce.

L'*INCANTESIMO* (*La Sirena*).

Il giovane conte Aurelio Imberido si è ritirato insieme con la nonna Marta a Cerro per meditare e studiare nella campagna silenziosa che guarda l'incanto azzurro del lago. La vecchia, unica persona che gli sia rimasta al mondo, lo ama di un amore tenerissimo, ma non lo comprende. Aurelio è un'anima complessa cui le irritazioni dei problemi moderni, un'ambizione raffinata, aristocratica, un orgoglio sfrenato di casta, un ideale altezzoso di battaglia, una coscienza presuntuosa e sprezzante, hanno tolto la serenità forte del vivere e dell'operare.

Cólto, pensoso, battagliero ha fondato una rivista sociale nella quale oppone a tutte le aspirazioni delle moderne democrazie il principio individualista e l'egemonia degli eletti in un'umanità superiore.

Nel suo abborrimento per la mediocrità, o per ciò che tale gli sembra, egli è anche un misogine. L'amore è per lui una degradazione, un avvilimento della personalità, un'indegna rinuncia della propria superiorità di vita e di pensiero : la donna, essere ammaliante e inferiore, è il demone simbolico della specie che distrugge l'individuo.

Si trova in tale disposizione d'animo quando la nonna gli annuncia l'arrivo in villa della famiglia Boris di cui fa parte una bella fanciulla, Flavia Boris. E qui incomincia il romanzo. Il primo incontro con Flavia e le prime impressioni, il nascere della simpatia, i pentimenti, i ritorni e i propositi di fierezza e di austerità, le lunghe meditazioni, le gelosie, creano in lui una lotta disperata

in cui il suo cuore e la sua ragione a volte si smarriscono per cui egli soffre, trepida, impreca, desidera. La malattia di donna Marta lo avvicina maggiormente a Flavia poichè ella è l'infermiera della vecchia contessa. Nell'ultima notte dell'avola morente essi si sentono... e mentre più accorati sonavano i singulti di Aurelio rifinito dalle fatiche e disfatto dall'insonnia « il dolore dell'uno divenne il dolore dell'altra e la pietà di questa divenne la pietà di quello... e ad un tratto ella piegò, come vinta da un languore subitaneo cadde con i ginocchi a terra e s'abbandonò tutta quanta sul petto di lui singhiozzando ». Avvenuta la catastrofe il giovane pensatore si scuote, e, cessato per poco quel suo fantasticare su sè stesso, egli si sente come avvolto e scaldato da un'onda umana di dolore, di affetto, di fede. In una notte di autunno calma, estatica, silenziosa come una notte di primavera l'amore sboccia e si espande, non più trattenuto da falsi illusioni, in tutta la sua pienezza.

Al mattino Flavia con l'ultima promessa ed un ultimo bacio si allontana. « Aurelio colla festa nell'anima sale il poggio avanti alla natività del sole. A che pro inseguire la chimera ? Amare è la gioia della vita e l'illuso leva le due braccia trionfalmente verso il sole e lo saluta come l'apportatore di un giorno senza tramonto ».

Tutte le critiche rivolte allo *Incantesimo* furono particolarmente rivolte al protagonista : l'Imberido. Si volle vedere in lui un diretto discendente di Nietzsche, un superuomo, un fratello del Cantelmo e meravigliò quindi che un tipo simile, un dominatore di quella potenza potesse, per comuni circostanze della vita, rinunciare a tutte le sue idealità.

Per il fatto poi che Butti confessò d'essersi ispirato agli

scritti di Alberto Sormani, giovane studioso morto pochi anni avanti, il *Corriere della sera*, 6-7-8 giugno 1897, determinò anche una distinzione del tipo individualista.

« Nell'individualismo sono due tipi: il tipo animale da preda sorto dall'interpretazione probabilmente errata, certo eccessiva, di un teorema di Benedetto Spinoza: è un tipo di misantropo, checchè ne pensi sotto l'abito di Zarathustra Federico Nietzsche: è il tipo che si è incarnato in due ideali: Cesare Borgia e Napoleone, il principe del Machiavelli e il tiranno di Ippolito Taine. Questo tipo vagheggiò artisticamente Gabriele D'Annunzio nelle sue *Vergini delle rocce* ed il libro parve e doveva parere orrendo.....

Poi c'è l'individualista filantropo che non odia, che anzi sopratutto ama, che non ha la sete tormentosa del dominio, che lascia fare, lascia passare vagheggiando un mondo in cui sotto l'unico imperio della scienza gli uomini vivranno pacificamente senza disturbarsi, in una libera cooperazione di forze dirette alla mèta suprema che è il bene di ciascuno. Alberto Sormani realizzò questo tipo ».

E se Butti s'ispirò al Sormani come potè contemporaneamente riprodurre il tipo nietzschiano? La prima affermazione dunque per cui l'Imberido è un Cantelmo o uno Zarathustra mancato, non può più sussistere. Ma Butti non volle creare nè l'uno nè l'altro tipo, s'ispirò al Sormani non per creare un tipo, ma per creare un uomo, si appropriò alcune qualità individualistiche per trasformarle in caratteristiche nel suo Imberido che non è, e non deve essere un uomo comune.

Volendo considerare l'Imberido un superuomo avrebbero fondamento le critiche rivolte al Butti, critiche che

si unificavano presso a poco in questo ragionamento: per vedere molto in là bisogna guardarsi poco e sopratutto ascoltarsi poco. O meglio: bisogna ascoltarsi solo per sopprimersi. Non sembra però che Aurelio Imberido si guardi e si ascolti poco, e sopratutto nella sua meccanica interiore non v'è accenno a quest'assiduo intento di soppressione dell'individuo per l'ideale di elevazione della specie.

Nè lo urgono eventi così straordinari ed invincibili che giustifichino approssimativamente l'evoluzione tanto rapida del suo essere così rigido, austero, verso la conclusione finale tutt'altro che rigida e austera ed a cui arriva troppo presto.

Ma è proprio necessario ammettere che l'intenzione del Butti fu di creare un superuomo? Egli invece volle dare all'Imberido alcuni caratteri del superuomo (quanto in ogni modo smussati ed adattati!) perchè essi gli dessero maggior coscienza di sè e maggior forza per resistere e con la loro sconfitta dimostrassero chiaramente la tesi che l'autore s'era proposto, tesi che non possiamo conoscere nella sua pienezza poichè l'*Incantesimo* è incompleto e la «Sirena» è soltanto la prima parte del romanzo.

Non ci possiamo sottrarre alle leggi della natura, della vita, qualunque grande ideale momentaneamente ce ne distragga. L'Imberido è un uomo, un uomo superiore, ma che, come ogni altro, deve seguire il corso della vita.

Anche quando nel primo capitolo aspira ad allargare la sua personalità oltre i limiti comuni egli agogna soltanto essere uomo nel più alto, elevato senso della parola e nobilitare la sua coscienza con un segno sublime. Ed anche quando fra lo sfoggio delle sue dottrine egoistiche vagheggia intenti sublimi, riconosciamo in lui

un nostro simile, un'anima umana che può al pari di noi redimersi e cadere, soffrire e gioire. Perciò come ognuno di noi deve seguire il corso della vita. « L'incantesimo? si domandarono alcuni critici. Ma quale? Quello dell'anima sopraffatta da seduzioni invincibili di donna? Flavia non ha alcuna superiorità sulle infinite altre donne ».

E così doveva essere chè il lottatore, l'apostolo, doveva essere vinto dal comune corso della vita, da Flavia che non è una donna superiore e non sarà e non vorrà essere la sua schiava. Così, semplicemente, credo vada interpretato il romanzo. Si risolleveranno le sopite idee individualistiche dell'Imberido? Dovrà egli lottare contro il nuovo indirizzo della vita? Chi sa! Il romanzo non è compiuto!

Niente di più umanamente poetico di questa fatale debolezza dell'Imberido e dico ciò dopo aver approfondito e meditato il romanzo chè anche io, ricordo benissimo, durante la lettura, facevo la stessa osservazione dei critici denigratori. Dicevo: Imberido non deve cedere, non cederà... Quando lo vedevo vacillare ne tremavo, quando constatavo una vittoria respiravo più liberamente. E Flavia con la sua mediocrità che poteva pur riuscire un incanto mi era odiosa... E quando vidi Imberido cadere nei suoi lacci mi sentii la bocca amara di collera e d'irrisione. Ma doveva essere così: Imberido è un piccolo Cantelmo, uno pseudo Cantelmo figlio della vita, che deve seguire la comune vita vera.

Per dimostrare quanto l'Imberido sia lontano e più umano del vero tipo individualista nietzschiano e d'annunziano a cui fu frequentemente avvicinato onde mostrare l'impotenza del Butti a creare il tipo vero, mi

piace stabilire un confronto fra il Cantelmo d'annunziano e l'Aurelio Imberido. La somiglianza è superficiale, non per poca abilità e perizia dell'autore, ma per sua deliberata volontà; l'Imberido non è un piccolo Cantelmo per povertà di concezione, nè un vero Cantelmo che mano mano scade per debolezza di condotta, ma è il tipo umano del Cantelmo.

Claudio Cantelmo dunque nell'astrazione magnifica de *La Vergine delle rocce* può esplicare fino alle ultime conseguenze le sue teorie aristocratiche, individualiste, dominatrici, tanto da farsi egli centro di un mondo, iniziatore di una morale, d'una estetica e di una razza nuova superiore.

Aurelio Imberido non è che il gigante d'annunziano ridotto e adattato alle esigenze della realtà e della vita. Il primo è il personaggio di un poema, una figura eroica di un mondo creato dal poeta; il secondo è il personaggio di un romanzo della vita quotidiana.

E però nell'Imberido noi troviamo le tendenze, le energie, le teorie del Cantelmo smussate, arrotondate dai rapporti sociali, non più spinte fino all'estremo limite dove la ragione confina coll'assurdo, ma fermate a un dato punto da quelle transazioni inevitabili quando dall'astrazione si scende alla pratica.

Ed ecco quindi che mentre il Cantelmo sente di portare in sè tutte le eccellenze e le sovranità, in modo da collocarsi sopra l'ambiente umano, solo come un Dio e si sente atto a tutti i dominî e capace di generare l'eroe futuro, Aurelio Imberido si contenta del privilegio aristocratico ereditato dai suoi avi, di distinguersi come più intelligente, di dominare moralmente su di un partito, di fondare una rivista sociologica.

Ogni atto del Cantelmo è un'armonia solenne dell'intimo carattere suo, è di per sè una teoria e un'affermazione, mentre le azioni dell'Imberido sono sovente, come in tutti i mortali, in contraddizione con le idee che solo si esplicano in qualche voluta riflessione o in qualche articolo ponderato. Cantelmo fa parte a sè, anzi costituisce di per sè un universo, l'Imberido propugna l'individualismo, ma lo fonda sul partito conservatore che egli si sforza di riorganizzare allo scopo di opporlo alla massa degradata ignorante, saliente oggi, dopo secoli di servitù, che le hanno inferto le stigmate della inferiorità. Per questo suo carattere prettamente umano l'Imberido sarebbe potuto riuscire terribilmente antipatico: riformatore, aristocratico senza danaro, odiatore delle donne. Ma questo tipo, che un romanziere plebeo avrebbe reso quasi grottesco, fu dal Butti reso plastico, umano, possibile.

L'analisi psicologica minuta, sapiente, arriva a lumeggiare ogni stato psicologico, ogni piega dell'anima, ogni trasformazione dello spirito a contatto del mondo esterno. L'essenziale era di conservare a questo tipo, così come era stato disegnato, quell'armonico equilibrio tra la mente ed il cuore che contrassegna le anime buone. Il pericolo era che Aurelio Imberido risultasse un esaltato o un eccentrico, ma così non fu. E non fu sopratutto perchè al suo fianco sta l'avola settantenne in una felice unione sentimentale che costituisce uno dei più fini e squisiti effetti del libro. Il carattere di donna Marta contrasta con quello di Aurelio: ella è facile alla stizza contro il nipote, irritata dai suoi acciacchi, soggetta a certe stravaganze senili..... solo a volte sorride o pronuncia una parola scherzevole e allora la sua figura im-

prontata a grande verità, si comprende e si coglie intera. Il suo affetto pel nipote è tanto più profondo quanto meno palesato.

E come la riama Imberido! E com'è potentemente sentito e fatto sentire lo sgomento pauroso di solitudine che, sparita l'avola dal mondo, opprimerà il nipote.

Luciano Zaldini è una figura secondaria piena di brio, così lieto di vivere, così spensierato e bonario, così scettico senz'accorgersene, e così volubile di gusti, d'idee, d'opinioni. Lo Zaldini, a fianco dell'Imberido, produce il distacco che noi possiamo ad ogni istante riscontrare nella vita tra l'uomo fatto per vivere e l'uomo destinato al sogno e a tutti i disinganni di un brutto risveglio.

Il romanzo ha un'attrattiva particolare e, benchè il suo svolgimento s'indovini dalle prime battute, dal primo apparire di Flavia, pure incatena lo stesso l'attenzione.

La ragione deve trovarsi in quella felice armonia per cui il lento processo di evoluzione psichica si mostra quasi immedesimato coll'eloquente poesia dei luoghi, tanto vivo e fresco aleggia il sentimento della natura nella rappresentazione di quell'erma riva del Lago Maggiore ove nasce e si svolge il dolce sogno.

Ed è ammirabile infine la perizia con cui Butti raccolse tutti gli elementi che costituiscono il substrato del lavoro, salendo a poco a poco da una tenue nota di vita famigliare ed intima, qual'è il primo capitolo, fino alla complessità della scena finale in cui Aurelio, dimentico d'ogni più cara idealità, s'abbandona alla gioia di vivere, di sentirsi vivere come tutti.

La forma è questa volta prettamente d'annunziana, e dico prettamente d'annunziana non nel senso di imitazione, ma nel senso di padronanza.

Butti ormai è padrone della lingua, piega la parola al concetto magnificamente, possiede tutte le sfumature dei vocaboli e li sa adoperare e far valere in modo meraviglioso.

Con tutto ciò stonano nella sua prosa certe forme eccessivamente d'annunziane e stona anche la bizzarra innovazione di chiudere il romanzo con i tempi dei verbi al presente ciò che dà al capitolo finale, atteggiato diversamente dagli altri, non so quale curiosa reminiscenza d'arte romantica.

Parte III.

BUTTI DRAMMATURGO

Capitolo I.

IL TEATRO ITALIANO E L'OPERA DEL BUTTI.

Molti hanno affermato, e fra questi dovrò pure ricordare un nome autorevole, Ferdinando Martini, che un teatro italiano non è mai esistito e non esisterà mai. Che cosa vale allora parlare di teatro italiano se non possiamo nutrire per esso nemmeno una speranza avvenire?

Il vero è che noi non abbiamo un teatro nazionale costituito, ma direi una linea di teatro nazionale. Il nostro teatro inoltre, per la sua eclétticità, pel fatto cioè che assimila e dà vita ad ogni tendenza, ad ogni forma esotica, può dirsi un teatro universale.

Non potremo col tempo pretendere un vero e proprio teatro costituito?

Il nostro paese ha rivelato in questi ultimi tempi una vitalità straordinaria e la sua vita fervida s'è riflessa nello specchio lucido dell'arte. Questa infatti ne ha accolto le parole e gli atti rivelatori di profonde agitazioni dello spirito e ha tentato di fermarli in forme stabili, in durevoli armonie.

Nelle lettere, nella musica, in pittura e scultura si sono avuti segni palesi di un salutare risveglio della coscienza nazionale e se il teatro drammatico, tra una così rigogliosa rinascenza della vita e delle arti, ha un poco indugiato e sembra ancora smarrito, ciò va attribuito a speciali condizioni storiche, a viziate abitudini, e a

pratiche difficoltà che se possono ritardare lo sviluppo, non lo escludono, anzi, forse, lo maturano per un tempo avvenire è assai prossimo.

Uscirei dal mio campo se volessi anche semplicemente accennare le ragioni storiche a tutti evidenti, se si pensa alla nostra condizione di una cinquantina di anni fa. Accennerò alla seconda categoria di ragioni: l'esigenza delle compagnie drammatiche e la infedeltà degli attori, l'esigenze e le condizioni del nostro pubblico e, in fondo, l'esigenze e le meschinità, a volte, della nostra stampa, per cui i drammaturghi sono costretti a continue transazioni con la loro coscienza, coi loro ideali, a continue rinuncie e limitazioni che li avviliscono, deviano il loro ingegno, attenuano le facoltà percettive e offuscano e difformano le immagini più nitide e più belle.

Le nostre compagnie drammatiche non incoraggiano col loro appoggio un ardimento giovanile, ed accettano soltanto lavori che portano firme note ed anche essi, molto spesso, sotto date condizioni che non hanno uno scopo d'arte, bensì un fine economico. Per questo stesso fine esse trascurano i lavori italiani e si formano invece un repertorio di lavori stranieri, specialmente francesi, che sono anche la delizia degli attori infatuati d'essere gli interpreti delle prime novità parigine.

Il pubblico italiano va al teatro unicamente per cercare il divertimento, la distrazione che facciano dimenticare le preoccupazioni del giorno, e vuole quindi unicamente ridere.

Esso inoltre è pigro, indolente, non ama opere che richiedono la sua attenzione continua e un certo sforzo d'interpretazione, non per mancanza d'intelligenza, bensì forse, per esuberanza. La migliore scusa e ragione di

questa condizione del pubblico italiano deve ricercarsi nella storia recente del teatro in Italia.

Ancora a mezzo del secolo XVIII, infatti, le scene di prosa erano da noi quasi intieramente occupate dalla così detta commedia dell'arte, la quale per la sua natura e per la sua importanza artistica poteva essere giudicata, approvata o condannata dal pubblico senza alcuna preoccupazione, e altrettanto si può dire, pel teatro di musica, della cosiddetta opera italiana.

Una simile produzione lirica e drammatica doveva ingenerare nelle platee italiane, oltre un'esagerata ammirazione ed una esclusiva considerazione dell'interprete a detrimento dell'opera d'arte ed oblio dell'artista creatore, una leggerezza grande nel giudicare l'opera d'arte stessa.

Ora i tempi sono mutati: un'arte più sincera e più profonda ha invaso le nostre scene anche di prosa, ma quest'arte nuova non va e non può essere trattata come la commedia estemporanea degli industriosi comici del settecento, nè come l'ispirato ma facile melodramma dello scorso secolo.

Gli spettatori dei nostri teatri non si sentono di far per essa un'eccezione alla regola. Anzi usano, a suo riguardo, una severità maggiore perchè la trovano troppo pesante e affatto gaia.

Altro ostacolo allo sviluppo del teatro italiano sono i critici, la maggior parte dei critici, i quali, nonostante vantino sul popolo un senso critico più educato e una più nutrita cultura estetica, dànno spesso spettacolo della loro stravaganza, della loro inconfessata ostilità alla bellezza e al sogno, del loro odio di parte e delle loro antipatie personali.

Ed a queste si potrebbero aggiungere altre ragioni minute che nell'insieme hanno un'importanza grande: gelosia dell'ingegno altrui, invidia di successo e altre piccole e grandi miserie.

I rimedi? Butti si fece, insieme con Giannino Antona Traversi, propugnatore di un teatro stabile a Milano e da ciò si può arguire ch'egli credesse il teatro stabile uno dei primi e migliori rimedi. Molti altri sono stati accennati: compagnie a repertorio speciale, un appoggio economico dello Stato e del Comune che compensi del minor introito quelle compagnie che interpretano esclusivamente il repertorio d'arte, qualche legge a difesa della produzione nazionale, ecc.

Ma forse le migliori speranze si debbono fondare su una lenta evoluzione del pubblico, evoluzione che il tempo effettuerà. Già è notevole l'opera del tempo; a ben osservare scorgiamo un miglioramento nel pubblico italiano, miglioramento reso possibile da alcune sue doti specifiche quali: duttilità d'ingegno, prontezza d'intuizione, sensibilità sveglia, che facilitano la comprensione dell'opera d'arte.

Il pubblico italiano dovrà col tempo andare al teatro con lo stesso proposito con cui vi andavano i greci e con quello con cui vi vanno principalmente i tedeschi: per giudicare, i suoi giudizi saranno giusti e le esplicazioni artistiche, non più inceppate e misconosciute, si moltiplicheranno e invigoriranno.

Il momento in cui Butti esordì era triste pel teatro italiano. La commedia italiana non s'era ancora liberata dalle pastoie dell'artificio; il romanticismo e il convenzionalismo drammatico erano le due correnti che signoreggiavano la scena.

Praga con *Le Vergini*, Giacosa con *Tristi amori* e Giannino Antona Traversi con *Le Rozeno* avevano incontrato difficoltà grandissime e ancora non persuadevano le platee.

Giuseppe Giacosa con *Tristi amori*, aveva detto una parola nuova per la nostra scena di prosa, aveva dato una nobile manifestazione d'arte vera e sana, sfida al romanticismo e al convenzionalismo invadenti. Egli aveva portato sulla scena un soffio di quel verismo che aveva avuto la sua maggiore esplicazione nel romanzo. Giacosa però intese il realismo non nel significato brutale e malvagio che ebbe in Francia, ma nel senso di verità senza esagerazione.

Egli, nella sua modestia, non voleva persuadersi di essere stato un innovatore. Ad un critico disse: « A me è accaduto un fatto strano. Un bel giorno faccio rappresentare un mio dramma, *Tristi amori*, la mattina dopo sono un eroe, un innovatore, un ribelle. Ed io che non ne sapevo niente! ».

L'ardimento di *Tristi amori* era sorto spontaneo dal suo ingegno che aveva riprodotto il vero per quel bisogno di sincerità che i tempi non volevano, ma a cui egli incosciamente aspirava. L'altra data memorabile pel teatro italiano fu quella della rappresentazione di *Le Rozeno*, dramma audace, forte e vero.

Queste commedie iniziarono la fioritura del teatro italiano, ma molto dovetterò lottare per imporsi al pubblico a cui le novità, per quanto mitigate e per quanto imposte dalla verità e dalla necessità, non piacciono.

Butti in questo momento esordiva.

E se *Tristi amori* e *Le Rozeno* non persuadevano an-

cora come poteva persuadere Butti che sotto i suoi lavori celava simpatie ibseniane?

Ibsen non era allora popolare in Italia e, per quello che era noto, non piaceva. Il tentativo di Butti parve fallire; i suoi due primi drammi, e specialmente il secondo, *L'Utopia*, denso di pensiero, pesante di filosofia, ripugnarono al pubblico.

Ma anche Bracco in questo momento scriveva un dramma di pensiero col quale iniziava il secondo periodo della sua produzione drammatica.

Trionfi infatti è un dramma di pensiero e segnò un'altra data memorabile nel progresso del teatro italiano.

Dalla prima commedia borghese senza artificio, senza convenzioni, semplice e passionale, tanto triste, ma tanto vera, eravamo passati alla commedia d'ambiente, energica e ribelle nella sua forza e nell'arditezza drammatica, e da questa finalmente alla commedia di pensiero che analizzava l'animo umano, in cui i fatti non mancavano, ma dove il pensiero, il ragionamento, la lotta per un'idea dominavano.

Bracco seguitò con qualche breve sosta, in cui si riposava e trastullava nelle commedie alla prima maniera, per un poco ancora nella sua via.

Giacosa, Verga, Praga, Rovetta, Lopez applicarono, adattandola e nobilitandola, la formula del naturalismo ma non costituirono un vero e proprio teatro verista. Al teatro verista nella sua più stretta interpretazione in Italia non ha creduto nemmeno Marco Praga e nemmeno Edoardo Boutet. Poco più o poco meno di Dumas, poco più o poco meno di Sardou.

Butti fra costoro prese la sua via e fece parte per sè stesso; chiese un atteggiamento di personalità al dram-

ma borghese allontanandolo dalla sua linea tradizionale spesso grigia, misera, uniforme per avvicinarlo alla nervosa ambiguità simbolica del teatro ibseniano.

Edouard Schuré nel suo *Teatro dell'anima* osserva che « solo è arte laddove oltre le apparenze della vita sensibile si scoprono le remote reali necessità dello spirito ignote ai più per difetto d'indagine interiore, poichè la vita che si manifesta con gli atti del rito sociale non è se non un riflesso fioco e sovente mentito degl'istinti che nascono dalla nostra sorgente eterna ».

In tutta l'arte del Butti è un omaggio sincero a questa verità essenziale.

Butti fu un idealista e tale si manifestò fin dalle prime produzioni: egli fu, si può dire, il fondatore del teatro d'idee in Italia. E giacchè siamo in argomento dobbiamo subito dire che per « teatro d'idee » non deve intendersi la bandiera agitata da quegli innovatori acclamanti il primo apparire di un barlume di rarità incensata di profumo esotico, ma un teatro costituito di lavori il cui valore principale è nel loro contenuto etico, giuridico e filosofico.

Perciò Ibsen fu il vero fondatore del teatro d'idee poichè può considerarsi con la larga espressione del Berg: « qualche cosa come la grande coscienza europea ».

Butti simpatizzò con Ibsen, e dico semplicemente simpatizzò perchè Ibsen ebbe su di lui un influsso soltanto indiretto. Butti, poeta nell'animo, provava non poca ripugnanza, e lo diceva agli amici, per certe rudezze dell'Ibsen.

Egli però si propose lo stesso arduo problema e riuscì ad appropriarsene la solennità ed i metodi. In riguardo al metodo bisogna ricordare che l'avvento dell'Ibsen in

Italia portò una rivoluzione. I nostri veristi, o meglio i nostri naturalisti, Giacosa, Verga, Praga, Rovetta, seguivano il metodo della scuola naturalista, il metodo induttivo, sperimentavano come Zola, passavano dal particolare al generale. Con Ibsen si passò al procedimento opposto: il dramma scaturisce dalla concezione della vita non questa da quello, la concezione ideale è la premessa, l'avvenimento umano la conseguenza.

Butti si impossessò con perspicacia e fine accorgimento di questo metodo e lo seguì in tutta la sua produzione artistica. Egli trasse anche dall'Ibsen la semplicità della tecnica abbandonando gli artifici scenici, gli effetti convenzionali che avevano preso tanto impero nel nostro teatro.

Ma ciò che costituisce il pregio del Butti ed è la prova evidente che non fu un imitatore, è il fatto ch'egli seppe liberare le anime dei suoi personaggi da quel contenuto folle che in arte simbolizza lo spirito di una razza radicalmente diversa dalla nostra, ch'egli seppe restringere e adattare il valore del simbolo alla nostra natura, alla nostra anima : per Ibsen il simbolo fu l'essere, per Butti lo scopo, ma il mezzo la teatralità.

Butti non fu dunque un imitatore, ma un propugnatore dell'arte ibseniana.

Così nacque *L'Utopia* che è la prima opera sua degna di profonda attenzione e in cui si disegna il carattere del suo talento drammatico, un carattere proclive all'indagine psicologica e speculativa, allo studio e allo sviluppo dei problemi morali, religiosi e sociali.

Questa tendenza si esprime dopo *L'Utopia* nella maggior parte della sua produzione, da *La fine di un ideale* al *Lucifero*, a *La corsa al piacere*, a *Fiamme nell'ombra*,

sino anche a *Il gigante e i pigmei*, sino *Il castello del sogno*: la base ideale varia d'importanza, di sfumature, di forma ma permane in tutte.

La spiccata propensione del Butti pel dramma-problema si spiega con la sua solida cultura filosofica, con lo studio delle matematiche che secondo quanto egli affermava « disciplinarono la sua intelligenza e la resero atta a ragionare un po' meglio che non si costumi in letteratura » e con quel gusto delle idee che entrò in lui prima di quello del teatro.

Butti ebbe anche, in certo senso, a maestro Maeterlinck. Molte idee di questo si possono riscontrare e vedere attuate nel suo teatro, sebbene sempre in forma tutta personale.

Butti non fu un mistico, ma nella lotta che, al pari di Ibsen, intraprese contro i vizi e le nuove false aspirazioni della società, conservò sempre un certo carattere, un certo sapore di misticismo, una certa sfumatura di sogno.

Per Butti come per Maeterlinck basta la fatalità della morte per far penetrare l'infinito nella più ristretta e più meschina esistenza. Per tutti e due la morte mette una aureola in fronte a coloro che hanno il presentimento della fine prossima « de ces avertis qui sont, come dice Maeterlinck, presque de l'autre côté de la vie ».

Nel *Trésor des humbles* Maeterlinck dice: « Il y a une part de la vie, et c'est la meilleure, la plus pure et la plus grande, qui ne se mêle pas à la vie ordinaire ». Il concetto può essere meglio chiarito, in rapporto al ragionamento precedente: noi non viviamo, la nostra vita ordinaria, in tutte le ore, con tutte le nostre forze per non essere obbligati a scorgere l'infinito che ci fa paura e che è *noi*.

In *Sagesse et destinée* dice : « Le plus déchu des hommes a toujours une sorte de lieu sacré, une sorte de retraite dans son âme, où il retrouve un peu d'eau pure et où il puise la force nécessaire pour continuer de vivre ».

Ed ancora : « Si vous avez aimé profondément personne n'a dû vous faire remarquer que votre âme était quelque chose d'aussi grande que les mondes, que les astres, les fleurs, les vagues de la nuit et celles de la mère n'etaient pas solitaire, que rien ne finissait et que tout commençait au seuil des apparences ».

Tutte queste affermazioni e queste vedute, spigolate qua e là, si possono riscontrare nella produzione del Butti, specialmente nei drammi, basti considerare *Lucifero* e *La corsa al piacere*, e in particolare i casi di Guido e di Rigliardi.

Ne *L'Anima* inoltre non ripete quasi le stesse parole di Maeterlinck : « il mondo non finisce là dove comincia l'ignoranza umana ? ».

E all'affermazione di Maeterlinck « il faut que tout homme trouve pour lui même une possibilité particulière de vie supérieure dans l'humble et inévitable realité quotidienne. Il n'y a pas de but plus noble à notre vie ». Butti in *Flegrea* (1° novembre 1900) non rispondeva: « L'anima è una realità, non una vana ideazione, e proclamava la necessità di un suo risveglio nella vita e nell'arte ? » « Nell'Ibsen, dice E. Schuré — *Précurseurs et révoltés*, Paris, 1904 — l'éducation de la volonté conduit à un individualisme solitaire et stérile. Nel Maeterlinck le développement de l'âme sans l'energie de la volonté aboutit à un art subtil et profond mais languissant et diffus.

« La volonté sans âme ne parvient pas à franchir le

seuil de la vérité et se suicide. L'âme sans la volonté ne s'assimile pas la vérité qui l'inonde, elle abdique devant elle et se dissout. Il n'était pas inutile que cela fut démontré. Mais ne serait-il pas temps de faire dans l'art, comme dans la vie la synthèse de l'âme et de la volonté? Là est l'avenir, car là règnent pour tous l'Amour et la Force; la Conciliation et la Joie ».

Non raggiunse forse ciò Maeterlink con *Monna Vanna* dramma di energie e pur pervaso di quei sentimenti profondi che, secondo Schuré, egli aveva prima riflesso in anime semi-coscienti ?

Questa fusione tentò anche Butti. Certo egli non ebbe la forza e il genio di Ibsen nè la sottile arte di Maeterlinck, ma fu quello che cercò e trovò la diritta via nella quale camminò per tutta la sua vita, senza per altro percorrerla velocemente, senza riuscire ad affermarsi come innovatore, senza raggiungere neanche mai la perfezione. Sforzo vano, sforzo inutile? No. Sforzo non riuscito completamente, ma nobile e rispettabile.

I drammi del Butti sono drammi a tesi e siccome questa parola suona ai nostri giorni tanto male, sarà bene che, riassumendo una pagina di estetica di Benedetto Croce, diciamo qual significato e qual valore vogliamo dare alla tesi.

Dice Benedetto Croce: « La introduzione della tesi nelle commedie, drammi, romanzi, ecc. è, presa per sè, niente di dannoso poichè non è niente altro che un giudizio morale o semplicemente utilitario, concernente l'azione che l'uomo svolge in una data situazione : giudizio morale economico che dà luogo poi ad una regola empirica, applicabile, *mutatis mutandis*, al giudizio di casi simili ».

Tutte le opere d'arte che espongono azioni umane volontarie, lotte intorno a ideali, sforzi per raggiungere dati fini, contengono insieme tesi.

È stato notato, per combattere la introduzione della tesi, che la dimostrazione che queste pretendono dare è fallace e sofistica consistendo nel concludere da un caso singolo ad una regola generale. Doumic : *Histoire de la littérature française* del *Petit de Julleville*, VII-97, dice: « La pièce à thèse est la continuelle application d'un sophisme, celui qui du particulier conclut au général ».

Ma ciò non regge. Giudizio e regola si applicano al caso individuale esposto dall'artista e si estendono solo a casi analoghi e simili.

La verità è che per arte a tesi non s'intende quella che contiene in qualche modo la tesi, ma quella che la contiene non assorbita nella rappresentazione artistica.

« Volete servire veramente alle vostre idee morali nell'arte ? — diceva il De Santis — Vi do un consiglio semplicissimo : non ci pensate ». E diceva eccellentemente perchè il sano giudizio pratico, la sana tendenza morale non possono incarnarsi nell'opera poetica se non quando diventino essi stessi, spontaneamente, motivi lirici e trovino il loro posto tra gli altri motivi lirici coordinandosi e fondendosi con essi e subordinandosi con essi alla forma artistica. Ma il risolvere casi di coscienza e il proporre riforme sociali è mestiere più facile di quello del poeta e perciò molti, specie fra coloro che scrivono pel teatro, escogitata una condanna, un precetto, una lode, ecc. l'imbottiscono poi di arte come se questa fosse stoppa ed ecco nascere l'arte a tesi propriamente detta, che Dio ce ne liberi ! ».

E così infatti accadeva dei lavori di trenta o quaran-

t'anni fa, pieni di pesantezza, il cui dialogo era diretto ad un unico fine quasi ad imposizione più che a dimostrazione di un dato principio che l'autore credeva preferibile. Passava perciò sulla scena un personaggio predicatore che esponeva le teorie dell'autore dinanzi ad un altro personaggio, sostenitore della teoria contraria, che ad arte era messo in cattiva luce verso il pubblico.

Di questo genere di arte a tesi, se così ancora può chiamarsi, Butti naturalmente non può essere accusato, pur non potendo negare ai suoi drammi una tesi intesa nel più moderno e genuino senso della parola, poichè tutti indistintamente portano ad una conclusione etico-sociale e filosofica.

Bruno Villanova d'Ardenghi nel suo *Teatro neo-idealistico* nega la tesi ai drammi del Butti perchè la considera nella sua forma antiquata, come era espressa cioè nei cosiddetti classici lavori a tesi.

Egli infatti dice : « Butti non impone le sue teorie, ma le rende logiche, ecco la differenza capitale. È la successione degli avvenimenti, è l'evoluzione logica del pensiero d'un personaggio, è la situazione scenica che conduce alla risoluzione del problema, allo svolgimento dell'idea ». E d'accordissimo, soltanto noi non avremmo difficoltà a parlare di risoluzione o svolgimento di tesi.

Molto spesso i personaggi del Butti sostengono teorie contrarie a quelle cui l'autore vuole giungere. Esempi tipici ne sono i protagonisti de *La trilogia degli atei* : Aldo Rigliardi che non crede nella potenza del dolore, che restringe il significato della vita e che soltanto alla fine si accorge come il dolore possa colpire e infrangere ogni animo umano, ed ha la rivelazione della vastità e della profondità del fine vero della vita; Alberini che

ha negato ogni fede in Dio e nell'immortalità, che ha dissolto nei gelidi sofismi della scienza le più nobili idealità che ci sostengono e confortano, e che soltanto nell'ultima scena intravede la possibilità di un conforto in una fede; Adolfo Sieci che disconosce la ragione e l'esistenza degli ordinamenti attuali, che combatte gli istinti naturali della conservazione della vita e della proprietà e che vede crollare le sue teorie anarchiche all'atto pratico, quando si trova in possesso del patrimonio dello zio, ottenuto coll'assassinio, nel quale egli ha avuto soltanto una complicità morale.

E per lo stesso fine, per rendere più convincente e bella la sua difesa, Butti, contrariamente ai classici scrittori del dramma a tesi, cura e nobilita con particolare simpatia le figure dei suoi reprobi. Esempio ne sia nel *Lucifero*, l'Alberini molto più simpatico del Senardi.

La sintesi del Butti inoltre ha una forma ed un'esplicazione singolare e caratteristica. Essa si esprime con un interrogativo che è un'affermazione. La maggioranza interpretò questa forma esplicativa della sintesi, come un' incertezza del Butti e una peritanza di esprimere un giudizio definitivo. Ciò non è: Butti ebbe sempre la chiarezza e la convinzione di ciò che sosteneva, ma egli era un artista che voleva pensare e lasciar pensare, ed in questo indirizzo fu unico in Italia. L'autore italiano con cui può avere qualche lontano punto di contatto è Roberto Bracco. Intendo alludere al Bracco della seconda maniera, poichè mentre i primi drammi e i suoi brillantissimi quadretti in un atto rappresentavano il lato ridevole, giocoso e ironico della vita, i drammi della seconda maniera oltre che rivelare un lato della vita opposto più che diverso dal precedente, combattono per un'idea.

Bracco, come Butti, è un filosofo, ma una distinzione v'è fra loro; potremmo considerare Butti filosofo nel vero, schietto senso della parola, Bracco un moralista poichè infatti il conflitto che s'agita nelle sue commedie è conflitto tra l'errato ed il sano concetto della vita.

Usciremmo troppo dal tema propostoci se volessimo esaminare questa tendenza del Bracco partitamente in ogni sua opera: basterà ricordare dopo *Trionfi*, *Tragedie dell'anima*, *Il diritto di vivere*, in cui l'intento morale si magnifica e s'allarga in un vasto intento sociale, e *Sperduti nel buio*, che contengono un elevato intento morale e sociale insieme. Ma *La piccola fonte* e *Fantasmi* sono le massime sue concezioni : con esse il suo teatro di pensiero raggiunge quell'alto scopo che, oltrepassando il limite della semplice impressione scenica, esercita la sua influenza sulla coscienza e sull'animo del pubblico.

Con questi drammi Bracco aspira a una più giusta comprensione della vita, con concetti saldamente morali e con finalità elevate, cercando persuadere, aspira alla rivendicazione dello spirito e dell'anima.

Il suo ideale sta nella bellezza dell'amore fondato sulla sincerità, sulla lealtà e sulla devozione che può spingersi fino al sacrificio di noi stessi, sta nel suo sentimento femministico considerato nella forma più sana e più elevata: egli muove guerra alla meschinità, abbia essa qualunque incarnazione, alla viltà, alla piccineria.

In questi drammi dunque si manifesta la maggior somiglianza tra Bracco e Butti ma una differenza spicca subito evidente: Butti perseguì il suo scopo, il suo ideale fino all'ultimo e sempre con la stessa fede; Bracco, invece, non ha saputo resistere all'allettamento del suc-

cesso, cosicchè la sua linea ideale di condotta è spezzata e ineguale.

Qualche punto di contatto, inoltre, corre tra Butti e De Curel il quale, come Butti tra i suoi contemporanei italiani, si stacca dai suoi contemporanei francesi per l'originale concezione della vita e pel dibattito d'idee che è la caratteristica del suo teatro.

Il concetto della necessità di una fede, di una religione nell'uomo è l'elemento prevalente di tutti i suoi lavori drammatici. Egli ci presenta questo concetto ora accanto a un problema scientifico, ora accanto a un problema sociale, ma sempre esso costituisce il fondamento e la luce del dramma : gli studi per il miglioramento della società e il progresso della scienza devono avere per base la fede.

Il De Curel ha la stessa visione morale e sociale del Butti, le stesse doti profonde di ragionamento e di logica, ma la sua opera è più uniforme riducendosi alla esplicazione di un sol problema. La somiglianza spiccatissima fra i due autori è nel metodo. De Curel infatti, come Butti, presenta la tesi di profilo, mano mano ne fa scorgere tutti i lati e conduce lo spettatore alla conclusione voluta, persuadendolo.

La negazione della fede conduce alla fede, la negazione di un principio morale o scientifico alla sua affermazione.

Anche De Curel come Butti è un'austera figura di scrittore che non si è mai piegato al volere e al gusto del pubblico e, dopo le lotte, ha riaffermato con maggior vigore l'attaccamento alla sua idealità: la religione. Ma forse egli ha su quest'argomento idee e convinzioni che sono poco quelle dell'oggi.

Siccome lo Schuré insieme con il De Curel rappre-

senta in Francia il teatro di pensiero, è naturale che anch'esso abbia qualche rapporto col Butti.

Schuré aveva chiamato prima il suo teatro: « Teatro del sogno », perchè dimostrava il suo sogno d'arte e di vita; più tardi fu chiamato: « Teatro dell'anima », poichè in ogni dramma si svolge il dramma dell'anima umana.

E in ciò appunto consiste la diversità fra il « Teatro dell'anima » e il teatro non soltanto di Butti, ma anche di Bracco e di De Curel.

Dice, presso a poco, Bruno Villanova d'Ardenghi, opera citata: « Non è in Schuré l'idealismo attraverso la scienza o attraverso l'aspetto morale o giuridico della vita, non è la lotta d'idee e di fede diverse che dividono le persone e le società, è semplicemente la lotta e il trionfo dell'anima umana. È l'essenza di tutte le altre lotte che ritroviamo nel teatro e nella vita moderna, ma con un'analisi che scende fino al fondo, fino all'origine dei moti dell'animo ».

Anche Schuré è una sana, un'austera figura di artista che non si curò neanche della rappresentazione delle sue opere; la sua produzione forma un tutto compatto senza transazioni, senza concessioni. Butti, De Curel e Schuré ebbero in comune lo scopo di conferire alla scena quell'elevato fine per cui Edoardo Boutet la paragonava ad un tempio dove « si compiesse un sacrificio e le turbe stessero ad ascoltare religiosamente il nuovo verbo ».

L'elevata finalità dell'opera del Butti fu molto apprezzata anche all'estero.

Miss Helen Zimmer in uno studio sul dramma italiano moderno pubblicato nel *Cornhill Magazine* (29 agosto 1905) esaltava infatti l'opera del Butti, la sola analizzata dopo quella del D'Annunzio.

Dopo aver chiamato Butti « the idealiste leader » aggiungeva: « L'Italia si è mostrata sensibilissima a quella specie di rinascimento idealistico a cui sono dovute le recenti manifestazioni spiritualistiche della Francia moderna e il capo di questo movimento è Butti, scrittore, del resto, notissimo anche fuori d'Italia ». E Jean Dornis — *Le théâtre italien contemporain* (pag. 320-321) — diceva: « Le théâtre français est demeuré, malgré tout, un salon où il convient de parler de certain façon de certaines thèses sans les creuser trop profondément. Cela, écarte de la scène le sujet le plus actuel, le plus poignant du monde: les débats de la conscience religieuse et de la conscience scientifique. Butti a trouvé moyen de porter ce duel sur le théâtre avec une poignante sincerité.

« Ainsi il ouvre une porte devant laquelle nous nous étions arrêtés. Le jour où nous y passerons il sera justice de se souvenir que, sur ce terrain, E. A. Butti a été un precurseur ».

Paul Goldmann nella *Neue Freie Presse* (Vienna 4 novembre 1903) lanciava a proposito del Butti, di cui studiava *Lucifero*, un monito ai drammaturghi tedeschi.

« È lodabile che Butti abbia preso la materia del suo dramma dalla vita del nostro tempo e dia forma drammatica ad una delle sue più grandi domande.

« In questo campo i moderni scrittori drammatici tedeschi potrebbero prendere un esempio dal collega italiano... Ed anche la tecnica potrebbero imparare da lui ».

Il nuovo indirizzo di pensiero si riscontra oggi nei teatri di tutti i paesi, ma è bello e onorifico constatare che un nostro autore abbia bandito la nuova parola e che sia additato dai critici stranieri come modello!

Capitolo II.

STUDIO CRITICO DI ALCUNI DRAMMI DEL BUTTI.

In questo studio particolare di alcuni drammi del Butti abbiamo avuto per scopo di far risaltare quella divisione ideologica che, in principio del nostro lavoro, abbiamo dato a tutta la sua opera.

Così mentre abbiamo considerato a parte *L'Utopia* e *La fine di un ideale* in cui l'indirizzo ibseniano è evidente, abbiamo considerato e studiato intera la magnifica *Trilogia degli atei* oltre che pel suo valore artistico, perchè è la sintesi del periodo più fecondo e più veemente.

Del secondo periodo in cui l'autore pare rinunci all'apostolato e voglia convincere sè e gli altri che il sacrificio della sua vita è legge comune della vita stessa, abbiamo studiato *Fiamme nell'ombra* e *Tutto per nulla*, sia perchè tutte e due ne delineano bene il carattere, sia perchè sono tutte e due belle commedie.

E non abbiamo voluto tacere almeno di una delle due commedie giocose che l'autore scrisse nel secondo doloroso periodo con vera anima italiana. Abbiamo scelto *Il cuculo* perchè ci è sembrato più snello, più gagliardo, più vitale.

Il castello del sogno, il gran *Castello del sogno* naturalmente fa a sè.

L'UTOPIA.

L'utopista è Andrea Serchi, medico condotto in una città di provincia che s'è proposto di risolvere il problema che affatica gli uomini da secoli: il problema della riproduzione e del mantenimento della specie. La specie umana stretta, soffocata dalle leggi e più ancora dalle convenzioni sociali, deperisce continuamente; per ridonarle la primitiva forza, il primitivo vigore egli proclama l'abolizione del matrimonio e il sacrificio dell'individuo alla specie. La legge naturale della selezione amorosa deve essere libera in tutti i suoi fenomeni quindi è necessaria l'applicazione della teoria del libero amore, l'unione di due esseri che si amano veramente, all'infuori delle convenzioni e preoccupazioni che il più delle volte riducono il matrimonio un contratto d'interesse. Quando la società avrà accettato questo nuovo principio le sorgenti della vita daranno frutti migliori... non più rachitici, non più cretini, non più nevrotici... e se ancora qualcuno di questi infelici si presenterà dovrà essere sacrificato pel bene della specie; ecco quindi comparire l'altro principio informatore della sua utopia, il sacrificio dell'individuo alla specie.

Nella piccola città di provincia ove il povero utopista vive, gli uomini di buona fede, come suo zio Paolo Valla, lo sgridano e cercano ricondurlo alla retta via, i furbi come Federico Marcelli ne approfittano. Serchi resiste più o meno passivamente ai primi, è vittima dei secondi.

Fedele alle sue teorie, Serchi vive in stato matrimoniale con una giovane maestra, Anita Moroni, conquisa dalle nuove idee, e con lui vive anche la sorella Laura

una buona ragazza che non capisce nulla delle teorie del fratello e ne prende la parte che le fa comodo cosicchè ama liberamente il falso amico di Serchi, Marcello.

Serchi vuol tenere una conferenza e incominciare così l'apostolato. Invano lo zio Paolo, tipo di conservatore, rigido e inflessibile tenta dissuaderlo; Serchi è sordo ad ogni sua buona ragione. Ma la conferenza finisce fra i dileggi e le invettive: il popolo infuriato vuol far giustizia del pervertitore e si accalca sotto la sua casa. Nella casa di Serchi v'è anche Marcello che vi si è recato per spezzare definitivamente ogni rapporto con Laura di cui ormai è stanco... egli si avanza verso il popolo furioso e assicura e grida che Serchi ha già dato le dimissioni da medico del comune.

Serchi parte solo, animato dalla fede nel suo apostolato, ma anche lontano la sua impresa fallisce e ritorna alla sua casa lacero, sfinito, consunto, ma colla sua utopia ancora intatta.

L'amante Anita ha dato intanto alla luce un bambino rachitico, un mostriciattolo ed è ritornata alle vecchie idee.

L'utopista inorridisce di una cosa e dell'altra: vorrebbe fuggire da quella casa ove tutta la sua opera è distrutta, ove egli è ormai una stonatura, una falsità.

Anita gli parla severa, rigida; la satira scoppia e dà un non so che di amaro a quest'ultimo atto... il freddo e la fame sono intensi e reali. Anita indica una nuova missione al Serchi: curare suo figlio e promette la quiete, il calore della vita famigliare. Lo eccita ancora a restare: «Che farai? Dove andrai?». La cena è pronta e davanti ad essa l'utopia del Serchi capitola.

Il dramma è ibseniano. Butti stesso confessò di es-

sersi ispirato all'Ibsen, anzi se ne fece un titolo di vanto. Egli disse di aver inteso perfettamente il concetto estetico dell'Ibsen e poichè gli era piaciuto e l'aveva trovato conforme alle sue tendenze artistiche e a quelle del momento intellettuale del tempo, lo aveva scelto per comporre un'opera che significasse qualcuna fra le tante contraddizioni dell'agitato spirito contemporaneo.

Domenico Oliva, in un bellissimo studio critico de *L'Utopia* diceva: « Butti ha voluto mettere qualcosa di suo alla formula ibseniana e questa aggiunta originale ha dato la caratteristica al dramma: intendo alludere ad una punta satirica che a mano a mano s'è andata facendo profonda, tanto che n'è venuta fuori una vera e propria satira a forma di dramma ».

L'utopista del Butti ha comuni varie caratteristiche esteriori coi Werle, coi Solness e coi Stockman e con tutti i grandi utopisti ibseniani, ma una differenza sostanziale passa fra il personaggio del Butti e quelli del gran norvegese, i quali hanno sempre, attraverso i loro ideali, a volte assurdi e irrealizzabili, l'indecisione esatta e profonda del vero.

Il dottor Stockman, ad esempio, *L'ennemi du peuple*, è un ragionatore profondo e stringente, incarna la stessa teoria dell'Ibsen ed a ragione Auguste Ehrhard, *Ibsen et le théâtre contemporain*, lo definiva « le champion de l'avenir, devant des gens satisfaites du présent ».

Quando Stockman grida che le acque sono inquinate e che bisogna purificarle per ridonare la salute alla città è Ibsen stesso che parla: « La corruzione morale porta lo sfacelo della società, bisogna risanare per riedificare ».

La sentenza finale di Stockman « l'uomo forte è colui che vive solo » è la sintesi di un ardito sistema filosofico

che potremo discutere, ma a cui non potremo negare il suo fondamento logico e razionale.

L'utopia del Serchi è invece non solo illogica e assurda nella sua essenza, ma contraria anche alle leggi della natura e della vita nella sua applicazione. Ma questa differenza fu voluta dall'autore il quale, come scriveva ancora Domenico Oliva « ha quindi, come ogni satirico, forzata la verità ponendosi nella condizione che gli fosse più favorevole per chiarire l'aberrazione logica del suo tipo e per scaraventarlo nella lotta più ridicola e più miserevole contro la realtà delle cose ».

Chiarita così l'interpretazione che si deve dare all'opera del Butti accennerò di volo ad alcune critiche poco lusinghiere per mostrare come esse si fondassero sopra una falsa interpretazione della finalità e dello svolgimento dell'opera, e dell'influenza ibseniana sull'opera stessa.

Alcuni credettero trovare il vizio principale del lavoro nel fatto che le stramberie di un pazzo malinconico come Serchi non hanno bisogno di alcun contatto con la realtà per rivelare l'essenza loro ; quindi tutto l'edificio del dramma a servizio di una tesi assurda è un fuor d'opera.

Altri dissero che tutto l'interesse della dimostrazione, la forza per l'autore avrebbe dovuto consistere, non già nel vedere Andrea vinto dalle chiacchiere delle femmine ma nella lotta del protagonista tra la sua utopia e l'inevitabile irridente legge di natura fino alla risoluzione o con la vittoria della teoria sulla legge della natura, o della legge della natura sulla teoria.

Butti non ebbe intenzione di mostrare questa grande lotta intima nel protagonista, nè il protagonista tale

quale è, poteva sentirla. Butti rise dell'utopia e dell'utopista: egli non volle una soluzione tragica, ma una soluzione causticamente satirica.

E così anche il fatto che stonò a molti che cioè l'utopia, che pareva dovesse vincere perfino l'amore del padre, naufraghi davanti a una zuppa, appare logico e terribilmente significativo; esso oltre che essere una profonda verità filosofica è insieme la migliore sintesi di una satira dell'utopia.

Sono notevoli in questo dramma: la fine analisi psicologica, la condotta del dialogo e la penetrazione filosofica. Forse l'essenza concettuale di questa filosofia perde in una rappresentazione scenica parte della sua forza e forse per ciò *L'Utopia* sembrò a molti meno efficace di quello che realmente è, e ad altri piuttosto rigida e uniforme.

Caratteristiche sono inoltre la sobrietà e la semplicità dei mezzi di rappresentazione (l'autore si attenne il più scrupolosamente possibile alla tecnica ibseniana) e la forte dipintura dei caratteri che se non sono usciti dalla mente dell'autore inconseguenti e originali, sono però scolpiti magnificamente, hanno una fisionomia marcata, sono creature viventi e non semplici astrazioni simboliche.

Quella semplicità di mezzi che Butti usò con intenzione, fu considerata da molti una colpa e si affermò che la preoccupazione di darci il dramma psicologico, il dramma di pensiero aveva fatto dimenticare all'autore il sapiente impiego dei mezzi scenici, facendo languire l'azione e dando al lavoro un'intonazione eccessivamente uniforme.

Il ragionamento filosofico, in vero, torna spesso ne

L'Utopia a scapito dell'efficacia rappresentativa, lo sviluppo ideologico a scapito di quello dei fatti, ma che cosa contano queste piccole mende in una concezione così robusta, così profonda, così ardita che fu una manifestazione e una battaglia?

LA FINE DI UN IDEALE.

L'influenza ibseniana è evidente anche in *La fine di un ideale.*

Con questo dramma Butti affrontò la questione del femminismo, mostrò questa nuova teoria in tutta la sua esteriore ed effimera bellezza, terminando poi scetticamente coll'infrangerla contro l'inesorabile e triste realtà della vita.

L'ing. Adriano Rovelli ha sposato Valeria, un tipo strano di donna che vuole essere libera e indipendente: ella però ama il lavoro, si occupa della fabbrica gestita dal marito e crea in essa alcune istituzioni di mutuo soccorso. Prima di sposare il Rovelli, Valeria amò sinceramente Gabriele Barti da cui ebbe un figlio e da cui fu abbandonata. Ella non accennò nulla di tutto ciò al Rovelli nè prima nè dopo il matrimonio perchè non volle porre tra loro l'ombra di un uomo per lei morto, perchè non volle dare un dolore al marito che l'amava.

Il Rovelli non ha avuto mai il minimo dubbio, è felice e lo confida anche agli amici... Ma capita il Barti: viene a domandare suo figlio che ormai ha cinque anni ed è allevato di nascosto da Valeria in una casa di amici. Annie Simpson, antica istitutrice inglese, annuncia la venuta del Barti a Valeria, la quale manifesta allora tutto l'odio che nutre per il vile che l'abbandonò. Ma

Barti pretende riavere il figlio, Valeria inflessibile gli grida : «No, mai mai». Barti fa un ricatto : o il figlio o uno scandalo. Egli ha scritto una lettera di minaccia a Valeria e mentre questa la legge sopraggiunge il marito. Valeria confessa. «Perchè non dire prima la verità, tutta la verità ?» grida il marito. Valeria si scuote. Ella gli diede il suo avvenire, che doveva importargli del passato? Questa era la poesia delle loro nozze. Ricordando l'amore morto avrebbe solo rattristato la sua pace. Ma Adriano la scaccia, poi si pente..., l'amore lo vince ed accetta di difenderla. Ed infatti quando il Barti sopraggiunge, rudamente lo avverte ch'egli sa tutto e che non teme scandali. Poi richiama Valeria, e, senza accennare ad un proposito di perdono, la prega restare con lui insieme col bambino.

L'ideale di Valeria è la libertà assoluta della donna. Educata liberamente non prova alcun rimorso della colpa che commette e, considerandola, abbandonata dal complice, soltanto come una sventura la nasconde per sottrasi agli imbarazzi in cui la porrebbero le leggi ancor vigenti della morale comune. Senza rivelare nulla al marito stringe con lui un patto leale: Si promette fedele, ma riserva a sè la piena libertà di pensiero. E così mentre il marito dirige scrupolosamente, onestamente una fabbrica industriale ella attende con non minore scrupolo alla propaganda socialista fra gli operai. Lo strano disaccordo che non turba la pace domestica risponde pienamente all'ideale di Valeria, ma ella non può a lungo goderne. L'inattesa riapparizione dell'antico complice fa crollare il bell'edificio innalzato sull'equivoco : non vale a Valeria giustificare il suo silenzio, il suo ideale ha ricevuto un colpo mortale, ella ha la pro-

va che non si può transigere con le leggi morali e non si può invocare un nuovo stato di cose quando si viene a patti con l'antico.

La critica in genere si basò su quest'argomento. La commedia doveva evidentemente, secondo il concetto dell'autore, essere la critica di alcune nuove teorie femministe derivateci dal nord, e mostrarci la fine di un falso ideale di emancipazione e di libertà.

Ma la commedia non dimostra nulla.

E ciò in fondo è abbastanza vero: Valeria non appare nè un'idealista nè una ribelle. Non è la prima colpa che la condanna poichè il danno fu tutto suo ed ella forse aveva il diritto di disporre di sè come voleva, ma è quella di aver poi ingannato il marito offendendo così i diritti altrui e la sincerità dell'amore.

Infatti Valeria nell'ultima scena non sa rispondere alla domanda del Rovelli: « Perchè hai taciuta la verità? ». I sofismi coi quali tenta difendersi non convincono e non commuovono.

Il tipo di Valeria dunque non è ben chiaro come non è ben chiaro il suo ideale il quale doveva essere già tramontato fin dal giorno in cui si sottometteva al gioco coniugale sia pure larvato dalla larga condiscendenza del marito. La sua anima manca di coerenza e niente la rende simpatica, nemmeno il sentimento materno. In riguardo alla poca chiarezza dell'ideale di Valeria vi fu chi scrisse che l'autore aveva poco opportunamente usato una parola, che nel significato comune fa pensare a qualcosa di grande e di magnifico, mentre in sostanza non è così l'ideale di Valeria. Anzichè la donna forte... Valeria è piuttosto la vittima di un'educazione sbagliata, di un carattere ribelle ad ogni freno... Il suo ideale è una

illusione, e le false idee che la rovinano sono una brutta malattia purtroppo assai diffusa... Si scusava però Butti perchè non solo non ne aveva tentato l'apologia, ma aveva anzi fatto il contrario e si concludeva dicendo: La parola *ideale* doveva avere pel Butti un carattere assolutamente subbiettivo.

Io non faccio la questione se si debba chiamare o no ideale il sogno di Valeria. Dico semplicemente ch'ella non lo manifesta intero e non è consenziente ad esso.

Che cosa fa Valeria di più di una donna comune chiusa dalle ferree esigenze della morale odierna? Come una donna qualunque, nasconde la sua colpa, ne cela il frutto... e quando può, non rinuncia al sostegno d'un uomo che gli può essere utile nella vita; ella deve avere accettato il matrimonio soltanto per questo poichè il suo vero amore pel marito non si palesa mai. E che libertà le può portare quell'indipendenza che il marito le concede quando ella col matrimonio gli donò il suo futuro? Molte altre interrogazioni si potrebbero rivolgere a questa incognita che si chiama Valeria Rovelli, la quale diviene scenicamente viva soltanto nell'ultimo atto quando lotta disperatamente contro i ricatti del Barti.

Il Barti è anch'esso un personaggio oscuro e indeterminato. È buono? È cattivo? È un uomo preso dal rimorso? Agisce spinto dal sentimento paterno o vuol fare una speculazione? Il personaggio veramente nobile e drammaticamente interessante è il marito, ma si delinea chiaro soltanto verso la fine... ma quando nel terzo atto comprende tutta la povera anima della moglie, e pieno di bontà perdona, dice la più bella e commovente parola di tutto il dramma.

La fine di un ideale ha in sè gli elementi di una buona commedia, ma è riuscita invece un'opera squilibrata e quasi informe, però vi appare ormai chiaro, come ben dice Ezio Florio nelle *Cronache letterarie Vallardi*, il pensiero morale e il procedimento tecnico del nostro autore.

UNA TEMPESTA.

La trama di *Una tempesta* è semplicissima.

Il comm. Cesare Sieci a cui è morta la moglie e una bambina vive con la governante di quest'ultima. Egli ha un nipote in America, a cui vorrebbe lasciare, morendo, la sua sostanza perchè ne continui l'opera infaticabile di conservazione e di aumento.

Il nipote arriva infatti insieme con un compagno, un compagno che nell'America gli aveva voltato la testa con le sue idee anarchico-sovversive contro la società, le istituzioni, le leggi.

Tanto Adolfo quanto il compagno si trovano a disagio nella casa del Sieci, tipo rigido di conservatore e di capitalista avido di ricchezze, anzi il compagno non vuol più abitarvi e comincia la sua propaganda sovversiva fra i contadini.

Adolfo che ha piena fede nelle sue teorie cerca convincere di esse anche lo zio, con cui vuol discutere intorno alle esigenze dei nuovi tempi, ai diritti del lavoro, alla partizione dei frutti della terra, ma Sieci, nel suo assolutismo feroce, tronca sempre la parola in bocca al nipote il quale non può così neanche spiegare, anzichè attuare, i suoi propositi di rigenerazione sociale e di giustizia.

La siccità prima, e un terribile temporale poi, rovinano il raccolto della stagione e i contadini del Sieci si trovano così nella impossibilità di soddisfare i loro obblighi. Pietro Lierna, a cui Adolfo è maggiormente attaccato, si trova in condizioni peggiori di tutti poichè, avendo nascostamente venduti alcuni capi di bestiame per pagare i fitti arretrati, è stato scacciato dal padrone. Egli vorrebbe parlare con lui per scusarsi e supplicarlo, ma Sieci non vuol riceverlo. Adolfo intercede e il Lierna è ammesso avanti al padrone.

Ma il dialogo degenera in alterco, e in una scena furiosa, il Lierna, per difendere la sua coscienza, grida al padrone i suoi diritti d'uomo e di lavoratore che l'anarchico, presente, gli aveva insegnato.

In un impeto d'ira, forte del suo diritto, Sieci schiaffeggia il contadino. « Anche la mia guancia, grida il compagno, è rossa per quello schiaffo ».

E sorge la delittuosa idea della vendetta nell'animo di Adolfo e del compagno il quale ultimo uccide il Sieci con una fucilata.

Ma Adolfo non può tener celato il delitto anche perchè innocenti non espiino la pena e confessa alla governante dello zio tutta la verità. Il compagno è già fuggito in Svizzera, egli ha avuto nel fatto soltanto una complicità morale, ma che sia punito lo stesso. E ormai? la sostanza del Sieci passerà a un nipote dilapidatore, nulla sarà mutato nell'ordine sociale e morale..., perchè dunque il delitto?

Adolfo è rimasto solo. Il sole entra violento nella stanza, un canto di contadini e l'odore acre del fieno falciato salgono dal giardino. Egli si alza, brancolando raggiunge la finestra, si sporge tuffandosi così in un

mare di luce, guarda estatico e con dolore straziante esclama: « Tutto come prima, tutto come prima! ».

È inutile riportare e confutare le accuse che furono rivolte dalla critica a questo dramma e cercare chiarirne il significato intimo. L'una cosa e l'altra fece l'autore stesso in una lettera: *In difesa di « Una tempesta »* comparsa sul *Fanfulla della domenica*, lettera che riportiamo integralmente poichè non si può certo immaginare un più sincero interprete di un'opera d'arte dell'autore stesso.

La lettera dunque diceva: « L'accusa maggiore e più generale che la critica mosse alla mia tragedia è che questa non svolga sufficientemente e coscienziosamente il tema che mi sarei proposto: tema d'una vastità senza confini imperocchè sarebbe niente meno che la questione sociale. Secondo siffatti critici *Una tempesta* è una cattiva opera drammatica perchè rimpicciolisce, o snatura, o male esprime quel po' po' di problema che essa dovrebbe sviluppare, illustrare e perfino risolvere...

« Io tengo subito a dichiarare che la critica ha incominciato con questo a falsare le mie intenzioni. Chi mai disse ch'io volevo tentare un'impresa così gigantesca e così assurda?... Io, sinceramente, come non volli con *La corsa al piacere* trattare l'intera questione sociale nè col *Lucifero* la religiosa, così con *Una tempesta* non mi proposi se non di rivelare una tendenza tipica del tempo nostro, abbozzarne le apparenze e dimostrarne le conseguenze, prendendo ad esempio un caso singolo probabile e costruendo un dramma in modo che le premesse di siffatta tendenza risultassero chiare alla comprensione degli ascoltatori e le conclusioni non urtassero contro il buon senso e la verisimiglianza scenica.

« La tendenza ch'io volli indicare in *Una tempesta* è quel desiderio illimitato e impaziente di giustizia, di libertà e di benessere assoluto che tortura le anime nostre e le spinge ad affrettare in ogni modo e con qualunque mezzo un radicale mutamento della società. Questo desiderio, nobilissimo in sè stesso, quando è spinto all'estremo si esplica in due forme sentimentali caratteristiche : in un odio cieco contro le istituzioni esistenti e contro le persone che le incarnano e le rappresentano e in un amore sconfinato e morboso per i diseredati, per gli umili, per gli esclusi; odio ed amore i quali sgorgano dalle solitudini ideali della stessa sorgente scendendo, rimbalzando per uno stesso ripido pendio e, giunti al piano della realità, confluiscono insieme verso lo stesso mare. Per rendere sulla scena questi due sentimenti opposti e cooperanti io dovetti sdoppiare il protagonista e creare i due personaggi di Adolfo e del Compagno il primo personificazione della pietà morbosa e impotente, l'altro dell'odio implacabile e micidiale.

« Ora alcuni critici hanno chiamato il primo un imbecille e il secondo un delinquente. Evvia, Adolfo sarà pure un imbecille se tale è per loro un uomo che soffre dei dolori altrui e soffrendo cerca vanamente di mitigarli e quando ha fatto il male per voler fare il bene si pente e si dispera, ma di questa sorta di imbecilli è piena la società contemporanea. E perchè uno scrittore non dovrebbe occuparsene e farne oggetto di studio, d'osservazione e d'arte?

« In quanto al Compagno bisogna ch'io dica su quali basi io ho costruito la sua figura per rispondere a certe accuse d'incompetenza scagliatemi... Io studiai a fondo la dottrina e il movimento anarchico e non risparmiai

tempo, seccature e quattrini per procurarmi tutto quanto s'era scritto negli ultimi anni intorno all'argomento: lessi i principali libri della scuola da Max Stirner al Kropotkine al Bakounine, dal Grave al Malato, al Mackay, consultai persino i resoconti dei più celebri processi... Interrogai poi persone professanti teorie simili o molto affini e ne scandagliai l'animo come meglio potevo. Infine mi misi seriamente all'opera e composi il mio personaggio attribuendogli le frasi più significative della dottrina anarchica e gli atteggiamenti spirituali più caratteristici di coloro che la seguono. Come incolparmi dopo ciò di incompetenza?

« Cesare è un esemplare riprodotto di quella ammirevole classe di lavoratori che con la propria attività s'è creata una posizione eminente e lotta ora disperatamente per difenderla e conservarla: buono, equanime, illuminato egli ha però gli impeti di alterigia e di violenza, le noncuranze di coloro che si sentono in alto per virtù propria e non tollerano contrasti o limitazioni da quelli che stimano inferiori.

« Alice è una figurazione lievemente satirica di quella pleiade di opportunisti i quali, grazie ad una certa elasticità di coscienza, piegano le leggi a loro vantaggio, s'appoggiano agli uomini potenti e privilegiati e colla bocca piena di aforismi ribelli e col cuore gonfio di aspirazioni indisciplinate, si palesano sempre nelle circostanze gravi, i più strenui e più veementi difensori di quegli uomini e di quelle leggi.

« Altra accusa: il terzo atto; un pleonasma, un attacco da dramma popolare, un'oleografia rusticana, un inutile cicaleccio e via via. Ohime! Io disgraziato per fare quest'atto sono andato appositamente nella campa-

gna cremonese, ho studiato i costumi, i linguaggi dei suoi abitanti, ho preso tutto dal vero con uno scrupolo ultrazoliano e mi son sentito dire da gente ignara che nulla in esso è di vivo e di sincero. Io ho supposto che quest'atto dovesse essere considerato come un tentativo non riprovevole di portare sulle scene più nobili la vita contadinesca e quest'idea l'ha anche il D'Annunzio e mi sono sentito cantare in musica che con ciò avevo semplicemente cercato d'imitare i drammaturghi di arena. Io mi sono illuso che quest'atto dovesse apparire come il perno, la ragione d'essere della mia tragedia *La tempesta* e mi son sentito ripetere in tutti i toni che è perfettamente inutile e che vi si ciarla senza sugo e senza scopo.

« Se io volevo dimostrare che sopra i potenti e sopra i deboli regna principe assoluto il Destino, se volevo — con uno scorcio scenico non dispregevole — spiegare negli effetti e non con le parole l'influenza speciale del Compagno sulla folla, l'atto terzo è essenziale anzi capitale e non c'è barba di critico che possa convincermi del contrario ».

Noi non grideremo alla perfezione di questo dramma, ma non ne nasconderemo neanche i meriti intrinseci, i meriti veri di cui primo è quello di essere vera, sincera opera di sentimento. Quell'Adolfo che sogna il bene, la giustizia, la felicità e quel Compagno tipo di odiatore morboso sono due infelici, uno vittima della propria debolezza, l'altro del suo terribile demone. L'infelicità di Adolfo è altrettanto profonda per quanto è fatalmente incorreggibile la sua impotenza all'azione: nello stesso delitto del Compagno quale parte ha egli avuto? Butti lasciò appositamente nell'ombra ogni particolare

dell'orribile suggestione subìta da quell'infecondo sognatore.

L'ultima frase con cui si chiude il dramma « tutto come prima » riassume l'angosciosa inutilità del miglioramento desiderato attraverso la delinquenza di un odiatore implacabile. Non riuscì affatto l'autore a far penetrare in questa dolorosa significazione dell'opera?

Delle due personificazioni quella del Compagno è viva e solida; vi fu infatti chi disse che non ha raffronti e non teme paragoni, che sembra destinata all'immortalità, e bene a ragione altri che « il rilievo fisionomico e la lucente figura scenica del Compagno lo fa ravvicinare al tipo immortale di Figaro, anzi lo fa un Figaro nato con un ritardo di due secoli, e secondo il nostro ambiente e la psicologia degli uomini del nostro tempo ». La rappresentazione dell'ambiente contadinesco, al contrario di quanto si disse, è viva e vera. L'influsso della triste propaganda del Compagno fra i contadini s'intuisce più che non s'apprenda dalle sue parole e questa sobrietà è una dote grandissima del lavoro.

In *Una tempesta* inoltre v'è una vibrazione di pensiero, una esegesi sociologica meravigliosa. Butti è l'interprete, come sempre, della coscienza popolare, riproduce l'ambiente con una verità dolorosa e non perita di lanciare sul viso ai nobili parassiti il grido della folla affamata di pane e di ideale. In ciò ha relazione un Gerardo Hauptmann che fa rivivere la medesima lotta nei *Tessitori* (*Die Weber*) in maniera non so se più intensa, ma certo più uniforme.

Lo Schlenther dice che Hauptmann ci ha dato il tipo del tessitore in genere perchè « in ciascuno dei tessitori vede Hauptmann la speciale natura e da innumerevoli

piccoli individui egli si ricompone agli occhi propri il tipo del popolo, l'eroe dei tessitori ».

Invece i diversi caratteri di cui lo Schlenther fa cenno non solo non si lasciano sommare insieme per la costituzione del tipo, ma si affievoliscono a vicenda per l'uguaglianza d'intensità.

E lo stesso si può dire dell'ambiente troppo frazionato: capanne e fame, per modo che l'impressione violentissima del primo atto, va sbiadendo e immiserendo mano mano.

Sotto questi aspetti è migliore dunque il dramma del Butti. L'azione di *Una tempesta* posa su persone determinate di cui abbiamo visto tipo magnifico e perfetto il Compagno : l'ambiente è più variato, c'è dentro più luce nonostante vi siano anche tratti dolorosissimi che accasciano l'anima.

Col tentare, come abbiamo fatto, un paragone fra *Una tempesta* e *I tessitori* di Hauptmann abbiamo compiuto noi, per gli accaniti denigratori del dramma, pel pubblico di Milano che gli decretò la morte senza remissione, opera sacrilega ?

LUCIFERO.

Il prof. Alberini ex prete insegna filosofia in una piccola città di provincia. L'evoluzione del suo pensiero filosofico gli fece scorgere la verità nel campo opposto all'idealità che professava e perciò gettò la tonaca e si formò una famiglia.

Egli ha educato secondo le sue convinzioni pagane i figli: Guido già professore di storia naturale che, in attesa dell'assegnazione di una cattedra, vive col

padre e Clara, insegnante in una scuola normale di Milano.

Nello stesso liceo è chiamato ad insegnare un certo Senardi, antico compagno di seminario dell'Alberini rimasto fedele, anzi più che mai attaccato ai principî della fede. Senardi intuisce, dopo una prima visita in casa dell'Alberini, la condizione di quest'ultimo, e rigido e ortodosso com'è, vieta alla figlia Matilde di frequentare la casa del collega.

Matilde che già ha sentito nascere nell'animo una dolce simpatia per Guido, trasgredisce i divieti paterni e così, nella vicinanza, l'amore sboccia. Guido e Matilde si amano profondamente e vogliono sposarsi. Invano Alberini cerca dissuaderli, invano poi cerca piegare il Senardi perchè conceda il consenso alla figlia. Senardi non cede, ma i due giovani, ormai fuori di minore età, si sposano ed insieme si recano a Treviso ove Guido ha ottenuto una cattedra.

Tornano dopo tre mesi di assenza nella casa di Alberini per passarvi le feste pasquali. Però Matilde cade gravemente malata e dopo pochi giorni è in fin di vita. Un prete è al suo capezzale poichè il marito le aveva lasciato piena libertà nella sua fede. Guido esce dalla camera della morente in preda alla più grande disperazione, chiede al padre ripetutamente e invano un conforto al suo strazio. Alberini è impotente, la sua vasta dottrina non sa trovare ragioni sufficienti per spiegare l'intima legge e l'intimo perchè della morte.

S'alza nel cielo l'alba del dì di Pasqua. Il prete compare sulla soglia della stanza ove Alberini e Guido sono rimasti muti ed attoniti, ed accenna a Guido con lo sguardo volto al cielo. Guido comprende, lo strazio gli

dilania l'animo e poichè il padre non aveva saputo dirgli nessuna parola di consolazione, poichè gli sembra impossibile che un legame tanto tenero d'affetto e tanto puro possa essere distrutto per sempre, si getta tra le braccia del prete gridando: « Consolatemi voi, padre, consolatemi voi ».

All'improvvisa inaspettata scena del figlio, Alberini si scuote: comprende che solo un irresistibile impulso della natura lo può aver spinto fra le braccia del prete, guarda nel cielo purissimo l'ascesa della stella apportatrice di luce, Lucifero, e congiungendo le mani e dubitando ormai di tutto mormora: « Chi sa, chi sa! »

Lucifero è un dramma solidissimo costrutto con grande abilità.

Il primo atto è chiuso con una disputa mirabile fra Alberini e Senardi; il secondo è idilliaco talvolta perfino lirico; il terzo, disponendo la catastrofe, sale in intensità e in robustezza; l'ultimo è rapido, concitato, violento.

Lo svolgimento è straordinariamente lucido, semplice, spontaneo. Non appare mai l'autore che vuole dimostrare, ma sono sempre i personaggi che mostrano sè stessi, e i dibattiti scaturiscono da una situazione permanente che è dentro di loro e non fuori di loro.

La superficialità filosofica rimproverata da molti al Butti è più apparente e voluta per timore di far cosa troppo grave, che non frutto d'impreparazione o di ristretta visione del tema.

Molti critici affermarono che il tema di *Lucifero* non è adatto pel teatro, e l'*Arte drammatica* da questa considerazione e dall'altra che ormai la soluzione del problema della fede s'è ridotta a una affermazione individuale, derivò questo giudizio: « Nel caso del *Lucifero* Butti

non ha saputo sottrarsi alla sorte che accompagna ogni discussione sul problema della fede, e dopo d'aver avuto il torto di porre in bocca ai suoi personaggi delle argomentazioni non da filosofi, ma da frequentatori di caffè, scambia il sentimento per una ragione e ci fa assistere alla conversione di Guido nel quale il dolore ha distrutto ogni potere razionante ».

Soltanto la morte, il dolore e le ultime parole di Matilde : « È Dio che punisce », potevano scuotere Guido, sconvolgergli il cuore e la mente, e soltanto la sua impotenza a dare qualunque logica, intima spiegazione del fenomeno che prima, guardato coi soli occhi dell'intelletto, gli era apparso un fenomeno puramente materiale, e più di tutto la completa impotenza del padre nella cui sapienza assoluta aveva piena fede e da cui aveva attinto la sua prima, potevano piombarlo nel nuovo caos, in un'aspirazione ardente, ad una concezione della vita più larga e più vera.

Qualche critico negò un carattere all'Alberini poichè indotto a dubitare dall'atteggiamento del figlio . In ciò consiste, a mio parere, la bellezza maggiore del suo dramma intimo.

Il prof. Alberini doveva dubitare della verità della sua dottrina se Guido, la migliore opera sua, dinanzi a un fenomeno naturale previsto dalla stessa dottrina dell'ateo, sentiva il bisogno d'una fede; egli, cui la morte non aveva colpito se non indirettamente, non doveva essere indotto a dubitare dalla morte, ma da questa rovina intellettuale di Guido, da questo bisogno di un mistero, di una fede sorto nell'animo di uno scienziato nato in condizioni favorevoli alla libertà del pensiero, cresciuto alla sua scuola. « Qual'è questo qualcosa o fuori di noi o

dentro di noi che causa il delirio di Guido? si domanda Alberini e davanti a questo mistero esclama: «Chi sa!».

Nè del resto Butti volle rappresentare una conversione avvenuta per forza di dialettica. Guido rappresenta più di tutto il grande spasimante bisogno di credere, l'Alberini il gran dubbio... e la tesi doveva dimostrare l'insufficienza della scienza nella vita davanti alla morte. Lo dimostra veramente? Il dubbio dell'Alberini segna troppo chiaramente lo sgretolarsi dell'edificio materialista.

Scrisse Alessandro Manzoni gran maestro e gran filosofo: « L'ateismo si contraddisce sempre o per istanchezza o per voglia di trovare poi un Dio comecchessia o si riduce ad un'ostilità anche contradditoria ». Sentenza che pare quasi sia stata di guida al Butti.

L'ultimo atto così bistrattato dalla critica italiana fu esaltato invece dalla critica estera francese e tedesca.

Emile Faguet dopo aver molto lodato il dramma diceva: « Mais le quatrième acte est supérieur et donne à l'œuvre son vrai et son grand caractère. Je vous ferais injure si je vous faisais remarquer la grandeur incomparable de ce dernier acte ».

Le principali accuse, come sempre, furono rivolte al protagonista. All'Alberini si rimproverò con insistenza la sua semplicità di vita, per cui non compie mai e non dimostra in tutto il dramma, nulla di straordinario che lo contraddistingua.

E perchè Alberini dovrebbe essere o apparire in qualche modo un essere straordinario? La sua semplicità può apparire superficiale soltanto a chi non scorga in essa la solida tempra dei suoi convincimenti per cui è

sicuro d'aver spiegato intero l'enigma della vita. Alberini invece è il vero tipo dell'ateo moderno.

Non altrettanto logico è invece quel prete tipo di ghiottone, misantropo e intransigente. Come macchietta, come carattere è ritratto squisitamente, ma non capisco perchè debba essere proprio l'angelo consolatore di Guido, il simbolo della bontà, del perdono, del conforto!

Butti con questo dramma superò ardimenti grandi, quello per esempio d'impostare subito nel primo atto l'azione con una discussione etico-metafisica e quello di far accettare nell'ultimo una disputa di religione presso la stanza di una morente.

Una somiglianza esiste fra il *Lucifero* e il *Daniele Rochat* di Sardou, ma noi riteniamo quello molto superiore al secondo.

La somiglianza è nell'argomento, ma mentre nel *Daniele Rochat* il dramma quasi scompare sotto l'esuberanza monotona di parole e sillogismi. *Lucifero* trae invece la sua maggiore forza dal dramma anzichè dai ragionamenti, sebbene anche i suoi personaggi ragionino troppo. Nel *Daniele Rochat*, Daniele e Lea si amano, soffrono, piangono, ma dissertano eccessivamente di religione e di filosofia e la sincerità e l'intensità della passione s'attenuano. I due giovani del *Lucifero* invece non discutono, amano; discutono i vecchi, i genitori che non possono più amare, ma soltanto soffrire delle sventure dei figliuoli e delle disillusioni della vita.

Anche la critica francese notò questo merito grande del Butti : « Elle n' est par elle même un des éléments d'intérêt ; elle s'exprime avec une précision et une chaleur du plus grand charme, mais en réalité elle reste secondaire ; ce qui a empoigné le public, ce que je

voudrais, pouvoir rendre, ce sont les trantes de cœurs humains, qui se débattent en des douleurs bien humaines dont le conflit des doctrines n'est que le ressort ».

Butti in *Flegrea* del 10 novembre 1900, discutendo la prefazione che Edouard Schuré aveva posto in fronte ai due ultimi drammi : *Les enfants de Lucifer* e *La Soeur Gardienne* arrivò a questa conclusione : « L'arte come la società in cui viviamo ha bisogno di religione. Due secoli di scienza pratica e di filosofia sperimentale l'hanno resa arida, misera e plebea, le hanno tarpato brutalmente le ali rendendola inetta al più timido volo... Ha dimenticato il sogno, ch'era la sua sostanza più eletta, credendo sulla fede d'uomini meschini che la realtà sensibile fosse tutta la realtà esistente. Ha rinnegato l'anima che doveva essere il suo studio prediletto, accettando supinamente le anguste conclusioni d'una filosofia degenere accecata dal metodo assai più che la Chiesa dal dogma.

« L'arte, come la società in cui viviamo, è divenuta atea, materialista e positiva, ha chiuso cioè il suo programma nelle tre parole che sono più in voga ai nostri giorni : Ragione, piacere, libertà... Venga dunque presto un teatro novello che ispirato alla verità e alla luce richiami alle menti degli spettatori l'anima negletta. Venga qualcuno dal pubblico della scena a largire agli uomini oppressi dal dubbio o travolti dal desiderio, una parola di fede, di freno...

« L'anima è una realità non una vana ideazione, è un'essenza, non un'astrazione metafisica che sfugga ad ogni indagine e meriti il sorriso compassionevole dei filosofi e dei psichiatri dal cervello minuscolo ».

Nel *Lucifero* è davvero « la parola di fede e di freno

agli uomini oppressi dal dubbio » se non travolti dal desiderio ; in esso è veramente quella religione di cui hanno bisogno l'arte e la società !

CORSA AL PIACERE.

Aldo Rigliardi un giovane don Giovanni, avvocato e sulla via di diventar deputato è marito da dieci anni di Camilla, una giovane bella e buona ch'egli sposò salvandola dallo sfacelo della sua famiglia. Rigliardi ama sua moglie, riamato in modo perfetto, ma l'ama a modo suo. L'amore non esclude il tradimento quando esso sia ben celato, da non produrre, con la sua rivelazione, un dolore inutile alla persona amata. Questa è la preoccupazione continua di Aldo Rigliardi. Privo di ogni sentimento e d'ogni senso religioso, lettore assiduo e fervente di Schopenhauer e di Spencer, s'è formato un culto speciale, un'idolatria ardente, sfrenata, continua al piacere che cerca soddisfare con tutte le donne, belle o brutte, più o meno giovani, intelligenti o stupide, educate o rozze, intellettuali o insipide. Così durante la luna di miele stringe ancor più i legami che lo univano antecedentemente con una vedova la quale minaccia il suicidio, così ora seduce Ester una fanciulla orfana ch'egli beneficò insieme col fratello, e riesce ad ottenere un appuntamento da Elena la prefettessa del luogo. Per Aldo la vita senza le donne non esiste : purchè l'illusione o la parvenza di una sensazione non provata lo turbi, egli si spinge fra i rischi e corre verso la vittoria.

Secondo il concetto infinitamente ingenuo e infinitamente ottimista che ha di sè egli è un benefattore: aiuta gli orfani, sposa una donna la cui famiglia va in rovina,

difende gratuitamente i clienti poveri e si fa portare deputato per assicurare a tutti i lavoratori una porzione di libero piacere.

Un solo pensiero lo turba: il presentimento della morte di sua madre, una donna imbevuta di fede e di pregiudizi che egli adora e per scacciare la tristezza nera di quel pensiero non vuol credere alla morte. Camilla sorprende Aldo mentre abbraccia Ester, l'orfana beneficata, e le chiede l'ora dell'appuntamento. Segue una scena di gelosia, ma Aldo Rigliardi non ha un brivido non una preoccupazione. All'amico Brema, un gaudente sregolato a cui espone nel primo atto, tutti i suoi bei principî, che gli aveva chiesto come si sarebbe comportato nel caso di una scoperta aveva risposto: «Ci penserò», senza offuscare per nulla la sua felicità con scrupoli e malinconie premature. In un ricevimento alla Prefettura in cui alla presenza del Ministro si celebra il battesimo di un bambino di Elena, egli trova il modo di rimaner solo con quest'ultima e di ottenere, a forza di sofismi e di paradossi, un appuntamento.

Ester, la sedotta, ha ricevuto da Camilla una lettera di congedo e va nello studio di Aldo per lamentarsene; arriva poi Elena perchè è l'ora dell'appuntamento e infine Camilla, disperata, perchè ha visto uscire dallo studio Ester. Aldo con l'esperienza di simili casi placa e soddisfa le tre donne e, contento del suo successo, si avvia con l'amico Brema e col suo compagno di studio ad una cenetta intima con artiste di caffè-concerto.

Camilla intanto apprende da Paolo, il fratello di Ester, lo stato di quest'ultima. Paolo anzi la prega domandare a sua sorella il nome del seduttore ch'egli non ha potuto strapparle dalla bocca. Camilla intuisce tutta la gravità

del male e della sua situazione. Ella ritornerà dal padre povero, fuggirà da quella casa di dovizia. Aldo entra orgoglioso e le mostra il dispaccio che annuncia la sua vittoria a deputato: ella ha un riso forzato, e, quando Paolo è uscito, il suo sdegno, così dolorosamente contenuto, scoppia in lagrime strazianti.

Invano Rigliardi prega, scongiura, si umilia perchè ella rimanga. Camilla è risoluta: se ne andrà. E siamo alla catastrofe. La vecchia mamma giace sulla sedia morente: vuol vedere i suoi figli e li chiama. Camilla corre... ma Aldo è fuori di casa. La buona mamma stupisce e lo stato, e le risposte tronche e il silenzio di Camilla le fanno nascere nell'animo un terribile dubbio. Aldo rincasa e si scusa con la mamma del ritardo: un accidente impreveduto, una provocazione l'hanno trattenuto fuori fino a quell'ora. Camilla non sa soffocare un grido che la scuote tutta: « È stato Paolo ». E la vecchia intuisce: la disillusione, il dolore le dànno l'ultimo colpo, mormora parole di sconforto e muore sotto la rivelazione fosca delle sregolatezze del figlio mentre fuori l'alba illumina di un chiarore livido la lugubre scena.

Nell'interpretazione di questo poderoso lavoro del Butti la maggior parte dei critici non colsero nel segno, immiserirono lo scopo e il concetto dell'autore e arrivarono perfino a proclamare che finalmente Butti si emancipava da un'arte che sembrava possedere per lui fascini indicibili. Tutto ciò dipese dal fatto che l'autore dimostrò in quest'opera una così perfetta abilità tecnica da nascondere allo sguardo di coloro che si contentarono di guardare la superficie, il valore intrinseco filosofico del dramma stesso. E così alcuni restrinsero il

significato di esso asserendo che Butti aveva voluto sostenere una tesi che prima di lui era stata sostenuta dal grand, esublime codice del cristianesimo: l'uomo che abusa dei piaceri materiali, che vi s'ingolfa senza ritegno di sorta, è cagione di dolore a sè e agli altri, tesi già svolta dai filosofi e commediografi del paganesimo, dal simbolico personaggio di don Giovanni, dal *Dissoluto punito* del Goldoni, ecc.; altri affermarono che Butti aveva voluto dimostrare l'assioma comune che ogni piacere finisce nel dolore e la sentenza che il dolore è la nemesi inesorabile del piacere illegittimamente goduto.

G. Pozza nel *Corriere della sera* (26-27 febbraio) colse più nel segno: «L'intenzione dell'autore era di mostrarci nel suo protagonista gli effetti del piacere fatto scopo della vita, la necessità del dolore alla purificazione ed alla elevazione dell'anima umana, la saggezza che ne può venire dal pensiero sempre presente della morte».

Eccoci però nel falso: «E per questo appunto credo che l'autore abbia sbagliato nel suo lavoro di creazione ideale. Il suo Aldo Rigliardi non è un personaggio dimostrativo: non lo è perchè non può mutare e perchè non si può generalizzare. Ciò che fu prima sarà dopo la catastrofe, perchè un'indole non cede durevolmente a forze esterne e quale egli è non è un tipo, ma un individuo, non una forma sintetica, ma un carattere.

«Così *La corsa al piacere*, malgrado la volontà di chi l'ha scritta, non può avere valore alcuno di componimento simbolico».

Anzichè confutare e chiarire gli argomenti preferiremo questa volta esporre minutamente il concetto informativo, l'intento filosofico del lavoro. Il dramma si annuncia,

si delinea e quasi si può dire si risolve al primo atto quando il protagonista, l'infaticabile e convinto filosofo del piacere, si rivela all'amico. La smania del godimento lo accende... ma egli sa che un giorno o l'altro, in mezzo ai suoi giocondi fantasmi di vita, dovrà ergersi lo spettro della morte e il contrasto fra il proposito del gaudio e la coscienza del doloroso mistero inevitabile è il perno del dramma.

In quella prima scena s'intravede la scena finale, la nube effimera di malinconia che appare sulla fronte del protagonista annuncia l'ombra dolorosa che vi si poserà per sempre presso il corpo esamine della madre. La prima scena prepara, l'ultima spiega il dramma: sono le sole essenziali, le altre sono il valido aiuto che il commediografo prestò al pensatore, ma il commediografo, adempiendo con soverchio impegno il còmpito che gli era affidato, per poco non velò quel concetto e non lo rese irriconoscibile.

Se pure il gaudente non si punisse ferendosi colle proprie armi come, per le necessità della scena, Butti dovette immaginare, l'errore tragico della sua esistenza si sarebbe ugualmente manifestato. Il pensiero, il mistero dell'oltre tomba pesano sulla vita e nessuno vi si può sottrarre, meno ancora l'uomo dotato di tutte le belle qualità che dovrebbero renderlo perfetto, anzi quanto più le doti dell'animo eccellono, tanto più profondo vi si imprime il sigillo dell'eterno problema. Non per nulla il protagonista possiede le migliori armi per trionfare nella conquista e nella vita, non per nulla è un valoroso e fervente apostolo della nuovissima idea sociale con atteggiamenti alla Lassalle.

A fianco del gaudente sta la madre; in mezzo ai fiori

sterili dei suoi ristretti principî sbocciati dall'errore, vive il fiore perenne e religioso del materno affetto, il sacro tesoro che ogni uomo porta con sè, tanto più pregiato quanto più delicato e nobile è l'animo che lo accoglie. Nel simbolo e nella vita l'idealità materna è una forza elevatrice, l'unica talvolta per chi è sordo a ogni altro richiamo. Butti tratteggiò una madre pia e buona, ma forse, non a caso, con rapidi e sapienti tòcchi, più del suo profondo sentimento religioso, pose in rilievo il suo carattere superstizioso che presta fede ai sogni e scorge dolorosi presagi nel lucignolo della Madonna rovesciato, nel numero cabalistico delle candele, nello specchio che si infrange. « Noi chiamiamo superstizioni le cose che non possiamo comprendere » ella dice a uno scettico visitatore; sono le piccole manifestazioni del soprasensibile che colpiscono anche gli animi più temprati al concetto materiale della vita, fili invisibili che tengono avvinto al mistero anche i più ribelli.

Esse preparano l'anima del protagonista alla rivelazione finale, con cui probabilmente Butti intese dimostrare l'esistenza naturale in ogni anima di un germe di verità, che l'abito degli errori non può soffocare e che si svolge talvolta alla luce vitale irradiata dall'intelletto, ma più di sovente al calore sano dei sentimenti.

Seguendo i consigli della sua fallace concezione il gaudente scherza con la vita e malgrado i suoi propositi di bontà reca amarezza a quanti lo circondano. Le vicende di una tal ruina che abilmente contrastano con la gioconda spensieratezza che le provoca, concorrono a formare il dramma e ad aggiungergli l'interesse scenico, ma l'interesse ideologico è soltanto nel contrasto finale quando l'instancabile minatore del gaudio comprende

a un tratto l'inanità della sua ricerca e intravede la nuova misteriosa ragione che lo invita. Quel contrasto solo è necessario, le circostanze non contano; l'abilità del drammaturgo si è manifestata nel dare l'apparenza di necessità a circostanze casuali, poichè in qualunque notte la madre fosse morta il dramma psicologico nell'animo del protagonista si sarebbe svolto ugualmente intenso.

L'aura serena intraveduta fra le tenebre della morte è il simbolo confortante di una vita rinovellata dal pensiero del soprasensibile. Rigliardi non sarà un malinconico o un ipocondriaco come ha predetto di sè stesso, ma poichè la sua tempra non è tale da piegarsi nell'inerzia, sarà un operoso banditore di più nobile parola. Anche il protagonista in sè fu interpretato falsamente. Tutti infatti furono d'accordo nel considerarlo una falsa copia del classico don Giovanni a cui era stata tolta ogni attrattiva e ogni originalità. Apparentemente la somiglianza è palese. Le confidenze per esempio che Rigliardi fa all'amico scapigliato somigliano molto a quelle che don Giovanni di Molière faceva a Sganarello suo servo: « La beltà mi attrae ovunque la trovo e cedo facilmente alla dolce violenza con cui mi trascina. Ho un bell'essere impegnato, l'amore che ho per una bella non obbliga la mia anima ad essere ingiusto verso le altre, conservo la vista limpida per scorgere il merito di tutte... tutte le belle hanno il diritto di piacere... amo la libertà in amore... ».

Ma la verità umana, l'originalità del personaggio del Butti sono determinate dalle contraddizioni necessarie della sua anima. L'antico don Giovanni aveva una sola buona qualità: il coraggio; il nuovo è buono nel fondo

dell'anima, la sua idrolatria per la madre e il fatto che egli trovi in questo nobile sentimento il suo castigo, circonfondono il dramma di delicata poesia.

Butti dimostrò veramente in questo dramma qualità di drammaturgo che nei precedenti non aveva manifestato e se qua e là non seppe completamente rinunciare alla tendenza, quasi necessità pel suo teatro, di sostituire il dialogo ragionato e l'autobiografia alle manifestazioni più evidenti dell'azione scenica, più spesso seppe con grande maestria, trarre profitto dagli elementi che costituiscono il dramma e preparare la situazione che incatena l'attenzione del pubblico.

Nei primi tre atti comici ed episodici vi sono scene di una ricchezza, di una verità di un umorismo prettamente italiano, un umorismo gaio, bonario, da cui scaturisce poi un dramma vigoroso.

« Nella vita la tragedia scaturisce dalla farsa » dice infatti un personaggio del dramma.

Un altro pregio grandissimo della commedia è il dialogo di cui Enrico Corradini nel *Marzocco* (29 aprile 1900) diceva « Bisogna che il dialogo abbia nello stesso tempo naturalezza e certa eleganza di forme destramente fuse, dimodochè allo stesso tempo sia linguaggio parlato e qualcosa di più e di meglio. Tale è il dialogo della *Corsa al piacere*. Per questo genere di commedie io lo porrei addirittura a modello specialmente in omaggio alla sua unità ».

Il dialogo del Butti infatti, se si eccettuano alcuni motti di spirito che non sono precisamente nell'indole dello scrittore, non ha disuguaglianza di sorta.

TUTTO PER NULLA.

Elena Guadi dopo una vita abbastanza libera ed una lunga vedovanza si è data completamente, spinta da sincera e potente passione, a Roberto Daneo, uomo onesto e come lei sinceramente innamorato. Il Daneo vorrebbe legittimare il loro legame, ma un ostacolo l'impedisce : Alberico il figlio di Elena, al quale questa ultima vuole intenzionalmente serbarsi intera benchè tutta la sua anima ed ogni fibra del suo corpo gridino amore per Roberto.

Così i due seguitano ad amarsi nell'ombra ed Elena ha egualmente modo di dedicarsi al figlio.

Un'avventura di gioco di Alberico provoca un diverbio fra lui e il Daneo, il quale, offeso da una triste frase, schiaffeggia il ragazzo. Un duello è inevitabile, Alberico lo vuole assolutamente.

Elena posta così nel doloroso bivio decide evitare ad ogni costo il duello ed affronta il figlio in un impeto di tenerezza e di collera insieme. Alberico le grida che vuole ad ogni costo porre fine con un duello alle dicerie di un legame fra lei e il Daneo giacchè ciò è suo dovere e il loro buon nome lo esige. Elena intuisce pienamente tutta la sua responsabilità : Daneo non metterà più piede in casa sua purchè il duello non avvenga. Il figlio accetta. Nell'ultima scena Elena con parole ove l'amore vibra e infiamma insieme con l'affetto pel figlio fondendosi in un'unica straziante desolazione, prega il Daneo d'allontanarsi per qualche tempo. Ma Roberto intuisce : la madre ha vinto l'amante, il sentimento del dovere, l'impulso del cuore e i due amanti si dicono addio strug-

gendosi in un ultimo bacio. Egli viaggerà distrutto dalla sua fiamma tormentatrice, ella si chiuderà austera nel suo sacrificio di madre pur sapendo che sarà vano, che sarà sterile, perchè compiuto per un figlio sconoscente ed ingrato.

Il lavoro si regge per intero sulla protagonista; il dramma avviene nell'animo di lei prima che sulla scena e questa è la ragione principalissima della forza e della vitalità della commedia.

L'obiezione che quasi tutti i critici rivolsero al lavoro è questa: « Perchè Elena Guadi non sposa Roberto Daneo? » Tutto ciò è voler sorpassare le intenzioni dell'autore. Se i due si sposassero la commedia avrebbe forse ragione d'esistere? Elena non si sposa per eccesso d'amore, di tenerezza, di devozione verso il figlio, non sente il bisogno del matrimonio appunto per sentirsi più libera verso di lui, ama Daneo, ma sa elevarsi su questa passione per dedicare la sua vita al figlio benchè egli se ne mostri indegno. In Daneo non vede che l'amante che le ha rinovellata l'anima, che l'ha guidata sulla via del dovere, dovere materno, radicato in lei più fortemente d'ogni altra volontà, e che la volge al sacrificio con nobile esempio.

Tale la donna di *Tutto per nulla* che si delinea di scena in scena con fermezza e precisione. Butti l'ha immaginata così e così l'ha rappresentata con maestria. Chiedere perchè non si sposi è assurdo: ella stessa lo dimostra con le sue azioni, col suo operare, con la sua vita in quel tanto che ci appare.

Elena conserva l'amante perchè è fonte di gioia dopo l'amore materno e perchè l'amante è l'uomo che più stima e per cui sente anche molta riconoscenza; lo con-

serva fino al giorno in cui non diviene ostacolo al suo dovere di madre, alla sua responsabilità innanzi al figlio. Il giorno in cui non è più possibile il legame ella lo infrange con lo strazio nell'animo, ma sorretta dalla sua fede materna.

Ora tutto questo è umano. L'animo di Elena si effonde nello spasimo doloroso della rinuncia così efficacemente da commuovere, destando una profonda intima pietà.

Un altro appunto rivolto alla commedia fu: « Perchè compiere un sacrificio così vasto per un figlio senza cuore? ». Ma non è questa la celebrazione, l'elevazione più alta del dovere materno? La madre seguirà con l'anima la via della sua creatura anche se questa le darà la morte. Elena Guadi ha in sè tutti gli elementi per convincerci di quello che opera, e del perchè opera così.

Parve al Butti che la prima osservazione rivolta alla commedia fosse giusta e cambiò ad Elena Guadi l'attributo di vedova in quello di moglie di un uomo pazzo, morto quindi alla vita. Noi non approviamo questa modificazione. Elena Guadi che non può sposare l'amante anzichè non voler sposare l'amante non è più lei, perde molto di quel *quid* intimo che le conferiva la sua grande illusione e che inconsapevolmente la conduceva alla catastrofe, allo strazio del sacrificio. La modificazione potrà a prima vista rendere più logica la commedia, ma meno nuova e meno viva Elena Guadi. Nella critica di un'opera d'arte bisogna prima di tutto considerare e penetrare nell'intendimento dell'autore; è necessario per noi quindi considerare l'intendimento del Butti che non volle, neanche con questa commedia, completamente scostarsi dalla linea comune delle sue opere e

scrisse anche questa volta opera di pensiero, opera morale, riuscendo nel suo intento e raggiungendo il suo fine senza inconseguenze. In *Tutto per nulla*, inoltre, l'abilità della tecnica è quasi perfetta, ma dall'ammettere ciò al gridare come fecero alcuni che Butti « seguiva con questo dramma un nuovo indirizzo cui fine era di accaparrarsi il favore del pubblico facendo l'arte per mestiere », ci corre un po' troppo. Bisogna anzi convenire, come sempre, che Butti, conseguente al suo principio, non abusò neanche in questo dramma di soverchi mezzi di effetto e seppe schivare il manierismo e il colpo di scena violento con un'arte sobria e con modernità di vedute.

Tecnicamente dunque questo lavoro risulta dritto, spontaneo, solido e, come *Fiamme nell'ombra*, indica, da questo punto di vista, ancora un altro passo verso la perfezione.

I personaggi sono tutti vivi, palpitanti, umani, ricchi ancora di pensiero, ma principalmente di sentimento.

Un'onda di poesia, di bontà, di sentimento del dovere avvolge Elena Guadi, la donna redenta, il cui carattere, non esito affermarlo ancora, è armonico e naturale, di una profonda verità e di un disegno fermo.

Roberto Daneo è antipatico, ma quanti uomini più antipatici di lui sanno compiere nella vita atti magnanimi? Daneo sente come sentono tutte le coscienze oneste e le anime leali.

Egli non è un predicatore vano di moralità, è un poeta e fa opera di poesia anche quando la sua coscienza gli detta parole di rettitudine.

Alberico lo trascina ad un atto violento principalmente perchè è malato, stanco, debole di nervi.

Anche Alberico vizioso, quasi cinico ed ancora fanciullo per quel poco di giovinezza dell'animo che gli è rimasta e che sparirà quando sarà disceso nella china della depravazione, è vivo e naturale e altrettanto viva è quella cuginetta con le sue audacie e il suo ardore giovanile e impulsivo.

Se il nostro entusiasmo per questa commedia avesse bisogno di una convalidazione in una qualche prova tangibile del suo valore non dovremmo che ricordare oltre i successi di Milano, Genova, Venezia, Firenze, ecc. quello di Buenos Ayres di cui parlarono principalmente *La Prensa, La Nacion, El Diario.*

El Diario (5-6-7 settembre) diceva: « La comedia lindisima de Butti ademas de interesar por sa argoment bien desarrollado, por su dialogo profundo y espiritual, fruto de un arte de observacion refinada y delicadisima accaricio los oidos por la bellezza, la melodia y lo primoroso del habla italiana empleada colidades literarias que colocan a' Butti al lado de Gabriel D'Annunzio lo que no puede estranar a' quien sepa que Butti es a un tiempo dramaturgo, poeta, y autor de novelas insigne ».

La Nacion (7 settembre 1907) diceva:

« *Tutto per nulla* no es ni con nocho el mejor drama de Butti. Carece de la agilidad que se admira en *La corsa al piacere*, y de la intensidad que se impone an *Fiamme nell'ombra* pero reune como todas sus chos a un las monos felicis condicionas artisticas superiores... *Tutto per nulla* esta dialogato con sobria elegancia ».

La Prensa (Buenos Ayres, 7 luglio 1907) diceva:

« Hermoso el dialogo, vibrantes las escenas, verdaderas las situaciones y el desarrollo del tema, de humanos los caracteres, es decis, la suma de las bellezzas que se

puedan desear para una historia de la vita llevada al teatro: y es logico que el interes cautive al pubblico, lo apasione u provocue sus aplausos sin mirar el lado debile y los anacronismos che exsisten en la pieza del comediografo italiano. Los actos del *Tutto per nulla* son elebalorados por una mano experta; ereflejan vigorosamente el ambiente, tienen delicados efetos del luz, penumbras, suaves contraste de una efficacia energica, y tecnicamente la critica non tiene mucho che observar ».

FIAMME NELL' OMBRA.

Quando il Sainte-Beuve diede alla luce il romanzo *Volupté*, il critico Vinet presagì ch'egli avrebbe scritto un altro romanzo nel quale avrebbe trattato il tema dell'ambizione. La voluttà e l'ambizione sono infatti i due peccati, diremo così più divulgati, ed è bene perciò rivelarne i tormenti, le amarezze e le miserie.

Il Sainte-Beuve pensò lungamente al nuovo romanzo che doveva aver per titolo *Ambition*, ma non lo scrisse.

Butti nel suo dramma *Fiamme nell'ombra* confinò queste colpevoli passioni nell'ombra e nel silenzio di un presbiterio severo, rigido, ove non penetra nè luce nè aria. Colà don Antonio Giustieri, il parroco, cova la propria ambizione perchè egli vestì l'abito talare come un soldato fremente di furore e di gloria, volle essere prete per dominare vescovo. Per questo cerca acquistare fama di scienza e di carità, per questo è considerato un modello di sacerdote, di apostolo, per questo desta inimicizie, gelosie, rancori, per questo la Curia e Roma l'osteggiano. Per parecchi anni i suoi avversari ebbero ragione di

lui, con un poderoso argomento. Antonio Giustieri aveva una sorella assai più giovane di lui, Elisabetta, che, sedotta, era fuggita e scomparsa. La sciagurata sventura pesò terribilmente sulla vita e sull'ambizione del sacerdote, come un errore, come una colpa sua, contro cui egli lottò con la pazienza, con l'esercizio assiduo di tutte le virtù cristiane.

Finalmente, dopo lungo tempo, era disceso l'oblio; il Giustieri stava per vincere. Ma ecco che Elisabetta ritorna stanca, ammalata, vinta a chiedere ospitalità, carità, perdono al fratello. Questi, intuendo il pericolo, copre la sua paura cogli sdegni della severità più rigida. «Mia sorella per me è morta» esclama. Ma un altro sacerdote, Giacomo Mada, gli rammenta il Vangelo e il dovere di accogliere benignamente la pecora smarrita: al monito don Antonio cede ed allorchè la sorella entra spaurita e piangente e si getta in ginocchio, sente di essere fratello, d'aver anzi amata e d'amare come figlia la sciagurata, e le tende le braccia e perdona.

Anche nel presbiterio senza luce e senz'aria fioriscono le rose.

Elisabetta è scossa dalla primavera che ha rinverdito d'intorno ogni cosa. Ella è la donna che ha amato sempre l'amore, che l'ha cercato anche fra le sventure, le abbiezioni. Amerà un'altra volta un giovane, Raimondo Pratini, caro a don Giustieri perchè buono e cristiano, perchè figlio d'una donna ch'egli in altri tempi, prima che si fosse votato alla milizia di Cristo, amò.

E il giovane che non aveva amato mai, s'abbandona lietamente e febbrilmente alla nuova passione. Il vescovo della diocesi muore, don Antonio sta per essere innalzato alla dignità ambita. Ma le speranze crollano

d'un tratto, quando il prete conosce l'ultima colpa della sorella. Egli s'innalza allora terribile contro di lei ch'è stata ed è la sua vergogna e la sua rovina ; ma la povera creatura gli narra la sua storia di dolori, di obbrobrio, e sopra tutto di amarezza, gli racconta le ingiurie degli abbandoni, la vita mendicata con la colpa, i sorrisi di una breve maternità, seguìti da giorni desolati, la follia amorosa che sempre l'ha dilaniata ed infranta. Ed il prete si chiede : « Non sono dunque io il colpevole ? Perchè ho lasciato questa creatura così misera, così buona e così bella fra le odiose insidie del mondo ? Che diritto ho io di giudicare, io vittima d'una tragica passione di potenza, di dominio, quest'altra vittima, ch'è figlia di mia madre, che ha lo stesso mio sangue bruciante nelle vene, che ha tanto sofferto, che ha tanto amato ? ». Dalla finestra del triste prebisterio entra a fasci la luce bianca della luna. Don Antonio conduce la sorella presso la finestra. Sulle montagne lontane, lassù sono ermi villaggi, povere chiesette solitarie, lassù andrà, andrà con la sorella il prete ambizioso, tramutato in un povero parroco senza speranze. Lassù vivranno nella fede di essere più vicini a Dio e impareranno a sacrificarsi.

In *Fiamme nell'ombra* il dramma di idee è messo alla pari col dramma delle anime : l'idealista ha camminato di pari passo con lo psicologo, fermo, calmo nella sua indagine intorno al meccanismo delle creature che quaggiù nascono, vivono, soffrono, muoiono.

E il meccanismo è riprodotto con una precisione meravigliosa non solo, ma con un amore di verità disinteressato e ardente. *Fiamme nell'ombra* è dramma di anima e dramma di pensiero al tempo stesso.

Il suo primo pregio è quello d'impostarsi con una qua-

lità che è il segreto del teatro francese : l'interesse. Dopo le piccole scene preliminari che sono una rappresentazione perfetta dell'ambiente chiesastico tutto materiato di poesia, l'attenzione e l'anima sono prese e soggiogate dal ritorno di Elisabetta.

L'altro grandissimo merito è quello dell'originalità e dell'arditezza sia nel soggetto che nell'ambiente.

Nel soggetto che esprime il tormento e l'inganno delle passioni che più fortemente insidiano la serenità del nostro spirito, la infinita pietà che destano due esseri perversi non pervertiti in chi li segue per l'erto cammino di cui tentano invano la salita, e nell'ambiente poichè la lotta si sviluppa in un grigio malinconico presbiterio.

Il sacrificio di sè stessi! Così si arriva alla redenzione degli errori commessi. Ecco la verità lanciata dall'autore spiritualista! E perciò Butti nella concezione di questa commedia non s'è scostato per nulla dal suo nobilissimo concetto idealistico.

Il primo atto è una perfezione : la descrizione esatta, mediante vari episodi, dello speciale ambiente, l'arrivo dell'arciprete col professore del seminario, suo consigliere spirituale, e infine l'arrivo di Elisabetta sono scene magistrali.

Non è forse abbastanza evidente e commovente nel secondo atto il passaggio di Elisabetta al nuovo amore, ma il terzo è tanto bello, e la confessione della peccatrice, che a molti sembrò eccessivamente lunga, è tanto naturale e necessaria.

Elisabetta ha bisogno di alleggerire l'animo suo di tutto il passato per redimersi, ha bisogno di mettere a nudo tutta la sua sventura e il suo destino per vincere il rancore del fratello.

Ma se la sua confessione è logica, necessaria e letteralmente bella, il tipo di Elisabetta in sè non convince e tanto meno attrae.

Si affanni pure a spiegare che la sua colpa è di aver sempre creduto all'amore; l'evidenza dirà sempre che la sua colpa è la sensualità.

Forse Elisabetta non è ben determinata. Butti mentre si preoccupò di piccoli tratti, quasi di sfumature descrittive, non penetrò per la gran porta dell'anima, nel dramma di questa donna.

Il personaggio invece che convince subito e ci conquista durevolmente è don Antonio. Don Antonio pio, degno sacerdote, zelante di carità e d'amore per gli umili ma nello stesso tempo uomo di carne e di nervi, uomo di passione e di lotta! Per questo contrasto egli è un tipo palpitante di verità, vicino a noi, alla nostra anima con la lotta e la sofferenza della sua.

Come al solito molte accuse furono lanciate a questo lavoro del Butti ma ad esse, senza che io le riporti una per una, rispose il *Tirso* (Roma, 23 ottobre 1904): « Il lavoro del Butti ha difetti? Certamente. Ma sono così piccoli difetti di fronte alle grandi qualità!... Ma per carità, seguitava l'articolista rivolto al Butti, non dia retta a coloro che gli hanno detto che nel suo dramma filtra qualche raggio di romanticismo. Anche i grandi maestri del naturalismo hanno sentito tratto tratto la necessità di riscaldare la propria anima a quella luce. Non dia retta a coloro che gli hanno detto che nell'ultimo atto si cade nel melodramma. Anche nel *Faute de l'abé Muret* le ultime scene hanno un sapore melodrammatico, ciò nonostante il romanzo resta un capolavoro. Non dia retta a coloro che lo consigliano di non far salire

i due personaggi sulla montagna vicino al cielo. Ibsen ci conduce sovente e penosamente i suoi personaggi, eppure nessuno ha protestato e le sue montagne sono meno ospitali delle nostre. Infine non dia retta a coloro che gli diranno che nel nuovo asilo le fiamme non più nell'ombra torneranno a divampare, che un nuovo dramma potrà succedere all'antico, prima di tutto perchè diranno una sciocchezza, poi perchè ad ogni dramma può ben succederne un altro senza, per questo, che il primo cessi di esser buono, se lo è ».

Per conto nostro abbiamo soltanto da aggiungere due osservazioni : non c'è cosa più delicata, vera e gentile dell'ultima scena tanto biasimata, e non c'è cosa più sciocca di dover considerare e criticare il dopo di un dramma. Andando più in là del dramma stesso, si sostituisce all'opera del commediografo, il temperamento, la psicologia e la fantasia degli spettatori, e allora, Dio mio ! quante buone e legittime ragioni per uccidere un dramma e quante filiazioni nuove di drammi !

Prima della rappresentazione di *Fiamme nell'ombra* i critici avevano gridato contro l'esuberanza filosofica e di pensiero dei drammi del Butti, a scapito della teatralità, dopo questo dramma le voci consigliarono la cosa contraria, ma gridarono lo stesso. « Io rimpiango ancora, diceva un critico di un giornale piemontese, che il Butti, il quale sa di essere e vuole essere originale, si asservisca alla falsa dea della teatralità come in questa commedia ha creduto bene di fare ».

Fortunatamente un altro coscienzioso critico del *Tirso* affermava che se l'autore non si era ancora immedesimato di certe esigenze del teatro e del pubblico, era parso però sempre più pensatore e psicologo fine, profondo e

valente drammaturgo. E giacchè siamo sulla via delle accuse ricordiamone un'altra.

Fiamme nell'ombra fu considerato perfino un dramma immorale tanto più biasimevole in quanto che mentre il primo atto pareva improntato a pietà cristiana, gli altri piombavano nell'abisso dell'immoralità destando un senso di nausea, di disgusto che non si poteva cancellare.

Povero Butti ! Che cosa gli valeva tutto il suo sincero spiritualismo, tutta la sua sincera e profonda moralità di artista...

Francamente, di simili sciocchezze non v'è traccia negli articoli critici francesi e spagnoli che abbiamo sfogliato appositamente. Il concetto e l'indirizzo del Butti, se non sono resi in tutte le loro sfumature, sono resi però nella loro integrità. Il giornale clericale non condanna l'opera di arte perchè un prete nutre, in fondo alla sua anima d'uomo, una fiamma di ambizione, nè il giornale socialista la condanna perchè la crede opera clericale.

Per avere l'affermazione della serietà d'interpretazione dell'opera da parte della critica estera basta sfogliare :

La Revue dramatique (Paris, 15 novembre 1904).
La Ultima hora (Palma de Mallona, 26 giugno 1905).
La Prensa, di Buenos Ayres (17 ottobre 1908).
L'Ultima hora, di Buenos Ayres (17 ottobre 1908).
La Razon, di Buenos Ayres (17 ottobre 1908).
La Tarde (Palma de Mallona 27 giugno 1905), ecc.

Per parte nostra nasconderemo ogni piccola miseria e dimenticheremo tutto in quella nobile fiamma di poesia che palpita e scalda l'intera opera del Butti, fiamma che penetra nella monotona solitudine del prebistero, che ritroviamo nei momenti migliori in cui l'autore parla il

linguaggio vero dell'emozione, nei fiori che condensano di ogni atto il simbolo decorativo, ma alta e bella nella scena finale, nei fremiti delle due anime, specialmente di quella di don Giustieri, nel paesaggio intravisto nell'ansioso momento, nella visione del mite montano rifugio alto sotto l'estatico sguardo lunare.

Questa trama poetica che si estende su tutto il lavoro è la più salda maglia d'oro di cui il profondo sentimento e la profonda idealità estetica del Butti potevano vestirlo!

IL CUCULO.

Butti così esponeva ad un redattore della *Stampa* di Torino il concetto e la trama della sua commedia giocosa: « Essa è un intermezzo giocondo, l'ho scritta al Lido di Venezia, contemplando la placida laguna, ho voluto fare semplicemente una commedia italiana, senza tesi, senza simbolismo.

« Il suo titolo: *Il cuculo* dice già qualche cosa, ma veramente avrei dovuto intitolarla: *Il Trionfo dell'ignoranza*. In poche parole ecco la tela. Siamo in uno stabilimento balneare alla moda. La contessa Ortensia una vedova giovanissima molto ricca (aveva sposato un conte malaticcio che morì dopo pochi mesi di matrimonio) è per la sua bellezza, il fulcro dello stabilimento. Tutti le fanno omaggio, ma fra questi spicca il deputato Anselmo Polendi, grande affascinatore di donne che sa nascondere abilmente la sua avanzata maturità ed ha qualche probabilità di successo. Quando, come una bomba, capita nello stabilimento il proprio figlio bocciato agli esami all'Università di Pavia; un ragazzone che non sa dire

che delle bestialità, che è forte, è bello, è intraprendente. Costernazione e scena violenta del padre, che vede la sua via attraversata dal figlio. Vorrebbe mandarlo via, ma l'altro, invece d'andarsene, organizza delle gite in montagna e fa una corte spietata alla vedovella. A farla breve è lui che vince, è lui che trionfa colla sua giovinezza sana e primitiva. Ed in questa vittoria del maschio sull'uomo raffinato è racchiusa tutta la psicologia del lavoro. Una serie di macchiette completano poi il quadro ».

Nonostante l'esplicita dichiarazione dell' autore che intese cioè scrivere una commedia veramente italiana, *Il cuculo* fu detto insipida imitazione francese da alcuni, e da altri addirittura *pochade*. Essa è invece commedia sinceramente italiana, chiara di semplicità e ricca d'umorismo sano. Non vuol essere nè veramente una satira, nè uno studio di carattere, ma una semplice pausa di scrittore che vuol divertire e divertirsi con tre atti di schietto buon umore.

Da un intreccio semplice e non volgare, infatti, deriva una limpida, fresca commedia di una leggerezza squisita, a volte un poco satirica, e, a volte, semplicemente comica, di una nobile schiettezza di sentimenti e di atteggiamenti propri della nostra bella commedia italiana.

Il cuculo è condotto con quella sobrietà e onestà di mezzi che Butti prediligeva ; gli avvenimenti non s'incalzano affannosamente, ma si svolgono con naturalezza, e la soluzione finale non ci capita inaspettata, ma si determina mano mano con logica consistenza, nè questa logica naturalezza di svolgimento è inceppata dal vacuo chiacchierio di molti personaggi della cui mancanza non ci avvedremmo.

Ma la rumorosità del protagonista empie invece di sè

tutta la commedia e le dona non so che cosa della vivacità rumorosa delle commedie del Testoni.

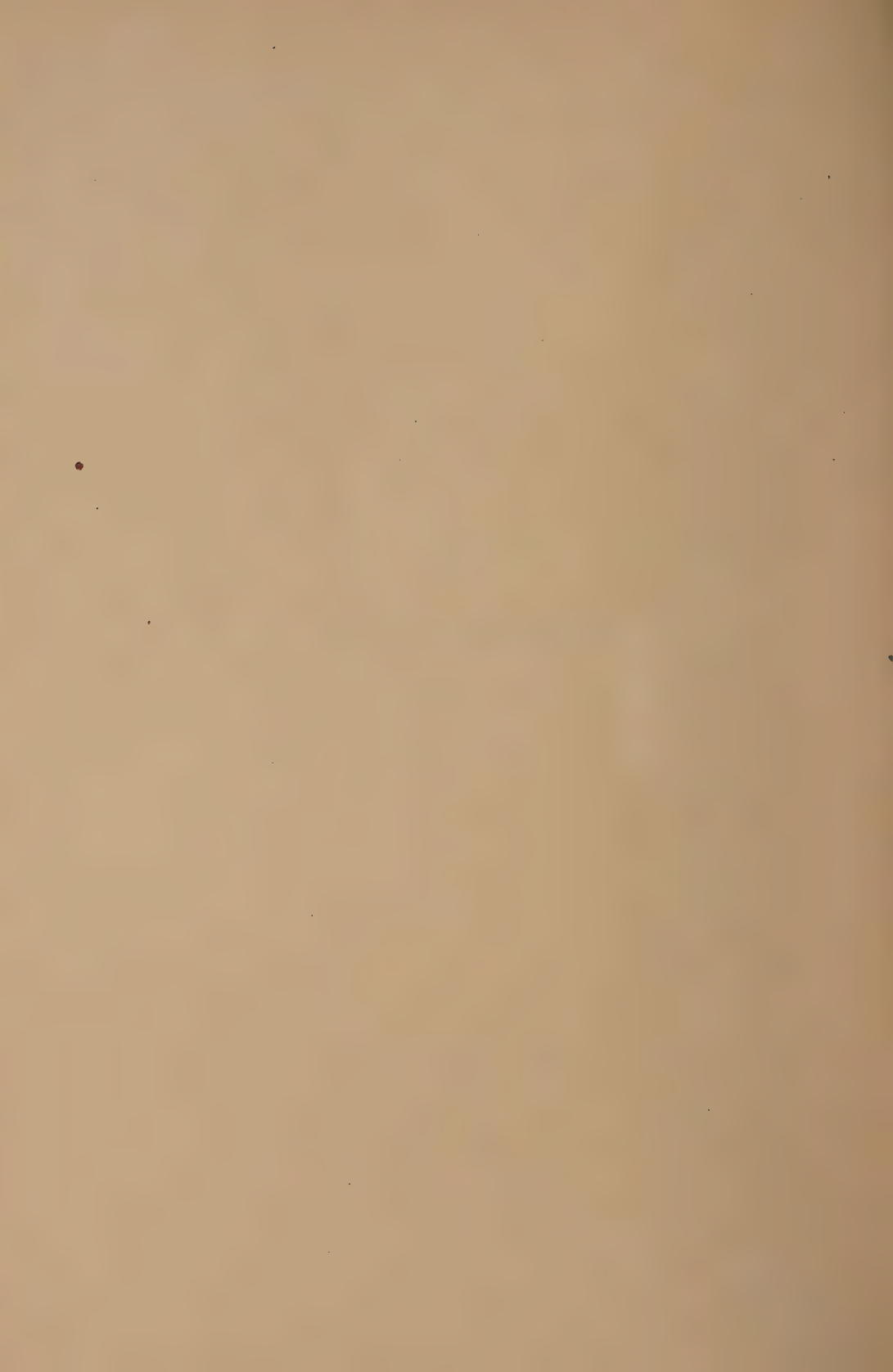
Butti colorì e disegnò la figura di Gustavo con molta *vis comica* e con quel senso della misura che è il senso stesso dell'arte. Gustavo è sempre lo stesso ragazzaccio dal principio della commedia alla fine e non era facile conservarlo così e farlo nello stesso tempo l'eroe di un'avventura amorosa. Un pregio sincero della commedia è nella verità e nella delicatezza con cui l'amore di Gustavo e della contessa vi fu introdotto. Un altro autore sarebbe forse caduto in un sentimentalismo inopportuno e stonato. Domenico Oliva nel *Giornale d'Italia* del 5 maggio 1904 scriveva:

« Il Butti ha voluto scherzare sulle debolezze umane e chiamare pertanto a raccolta coloro che ridono. È tornato alla massima antica del *castigat ridendo mores*, ha dato una lezione allegra e garbata agli uomini più che maturi i quali vogliono farla da giovanotti, s'è dilettato della sua semplice beffa e ha dilettato anche gli spettatori un po' stanchi di amarezze e di malinconie ». Osservava inoltre che « *Il cuculo* non è la commedia forte e profonda ch'egli vagheggia, perchè la vera alta commedia dev'essere o di carattere o d'intreccio e ne *Il cuculo* l'intreccio è poca cosa. I caratteri dei principali personaggi sono veri, studiati con cura e resi efficacemente, tuttavia sono comuni e non raggiungono proporzioni tipiche ».

Ma noi avevamo pur accennato in principio che la commedia è semplicemente una pausa di scrittore che vuol divertire e divertirsi con tre atti di schietto buon umore!

Butti realmente non ebbe altra intenzione!

Parte IV.

BUTTI POETA

Capitolo I.

IL CASTELLO DEL SOGNO.

Il poema drammatico — *Il castello del sogno* — costò dieci anni di lenta e dolorosa elaborazione e andò soggetto alle vicende liete o tristi della vita del poeta.

È diviso in quattro canti ed ognuno di essi in quattro scene.

Il quattro è la base di tutto il poema; quattro i canti, quattro le scene di ogni canto, quattro i personaggi principali, quattro i servi, quattro le ancelle, quattro gli spettri.

I quattro canti si intitolano: « Il Sonno », « Il Sogno », « Il Risveglio », « La Realtà ». Come il Butti sostituì nella divisione del suo poema drammatico la qualifica di canto a quella di atto, così alla consueta distinzione numerica delle scene sostituì una denominazione sintetica e caratteristica: i Servi, i Castellani, il Sapiente, lo Straniero, ecc. Non deve considerarsi ciò vana e puerile preoccupazione estetica, ma ferma intenzione dell'autore di dare alle parti del suo poema, come ai principali personaggi che hanno nomi di origine greca, un'espressione generica e un significato universale. Le scene del primo canto si intitolano: i Servi, il Sapiente, i Castellani, lo Straniero; quelle del secondo: il Poeta, la Vita e il Sogno, la Giovinezza, l'Orgia fantastica; quelle del terzo: le Ancelle, l'Amore, i Rivali, la Morte; del

quarto: l' Ubriaco, la Risurrezione, Verso la vita, nel Sogno.

La rivoluzione infuria a Parigi: Luigi XVI è prigioniero, gli aristocratici fuggono e cospirano a Coblenza. Il principe Fantasio emigra e cospira a modo suo, La brutale realtà ha disfatto il mondo della sua giovinezza e dei suoi avi ed egli non vuol combatterla, chè combatterla sarebbe riconoscerne la potenza. Egli organizza ed effettua da solo la sua contro-rivoluzione. Insieme con la sorella Ebe, Mastro Logo e uno stuolo di servi, sale e s'annida in un magnifico castello, alto sopra una aspra rupe, custodito dal fragore rapace delle aquile e dalla possanza del monte granitico.

Giù, nella valle rigata da mille fiumi purpurei di sangue, la realtà scorazza, vince e uccide, ma il castello, alto sull'aspra rupe, rigido verso il cielo vicino, vede e trionfa nella sua inaccessibilità. Chi oserà raggiungere la cima del monte, inerpicarsi sulla rupe? E nel magico castello il magico principe è padrone e divinità, padrone assoluto senza re, senza ira e furore di popolo, senza patria, senza legami alle vecchie consuetudini che la rivoluzione ha infranto e alle nuove a cui ha dato vita e, per questo anzi, egli è contro-rivoluzionario.

Fantasio nel castello dunque è principe e divinità, realizza il tipo perfetto, ideale, dell'aristocratico insofferente di freni, di leggi, invincibile nel suo arbitrio individuale, è il custode terribile del suo sogno di cui da tre anni, nella rupestre dimora, ha inaugurato l'impero. Che importa se quanti lo circondano, ad eccezione di Mastro Logo, l'ignorante sapiente, si sentono a disagio così lontani dal mondo e dalla vita e anelano a questa come alla pura ed unica sorgente di gioia? Che importa se

l'ansiosa bellezza di Ebe impallidisce ? Fantasio che ama teneramente la sorella, vede, nel crescente pallore del suo volto, purificarsi la sua grazia e quasi spiritualizzarsi e inconsapevolmente la sua tenerezza si vela di un freddo egoismo estetico.

Avido di sensazioni rare e inconsuete, ebro di sogni che varchino tempo e spazio, Fantasio ha popolato la sua solitudine d'immagini liete come il suo desiderio, di simboli strani e misteriosi. Del lontano mondo in preda alla sua più alta febbre rivoluzionaria nessuna notizia giunge al castello... e chi oserà infatti tentare l'inaccessibile ? Ma una sera mentre muoiono gli ultimi bagliori sulle vette, si ode uno scalpitare nella valle: il rumore sale, si fa più intenso, si fa più distinto e attrae alle finestre i famigli, i servi, le ancelle. Ebe si colora, ella tende inconsapevolmente, per la prima volta, verso un desiderio ignoto e lontano. Fantasio sogghigna. Chi oserà varcare i limiti della solitudine ? Ma due cavalieri corrono a galoppo nella valle, si avvicinano, salgono il monte. Come una folata di giubilo passa pel castello... tutto il castello si sveglia ed acclama. Uno dei cavalieri è stato amico di Fantasio nella vita e gli chiede udienza. Fantasio si turba. « Non lo ricevere » gli suggerisce Mastro Logo. « No, che venga l'intruso » grida orgoglioso Fantasio e sale i gradini d'oro del trono per parlargli dall'alto della sua potenza. Con le narici dilatate di vita, di desiderio, di corsa, di vertigine, il cavaliere della vita entra nel castello, come la giovane Melisanda entra dalle porte rugginose del Castello di Goland.

Il secondo canto si svolge nella chiesa gotica del castello. Fantasio, rivoluzionario per ciò che della rivoluzione gli fa comodo, ha, in onore alla soppressione degli

antichi legami, ridotto la chiesa in un sacrilego covo di sogni e desiderî profani. Sull'altare, denudato d'ogni paramento sacro, al posto di un messale v'è l'opera di un poeta e arazzi mitologici, sculture pagane, trofei d'arme lo circondano : è rimasto al suo posto il vecchio organo, ma per esprimere a volta altra musica di quella che accompagnava i riti cristiani. Tutti i paramenti sacri sono stati confinati nei solai ad eccezione di un Cristo che Ebe volle sopra il suo letto nella sua piccola camera verginale. In questo luogo Fantasio passa le ore più intense della sua nuova vita e qui a notte alta riceve l'ospite.

Il ricordo del mondo che questi gli porta accresce il suo sdegnoso dispregio per le meschine vanità umane e solo quando l'ospite accenna al pallore diafano di Ebe, Fantasio diviene meno crudo, meno irruente: Ebe è la sua giovinezza e la sua speranza, è la più pura, intensa immagine di bellezza che possa desiderare. Ed appare Ebe in cerca del fratello, sospinta da un sogno meraviglioso. « Guarda, dice l'ospite, è bianca come un'ostia ». E Fantasio, nel suo freddo egoismo estetico, esclama :

> Lieve
> come un'ombra... Sottile come un gambo
> che prema incurvi un fiore troppo onusto...
> il fior delle sue chiome.

Ebe, pregata dal fratello, sale all'organo silente. Fantasio sparge nei tripodi accesi incenso e belgioino e appena le prime note dell'organo si diffondono, si erge estatico in mezzo alla sala ; la chiesa si riempie di profumo e d'armonia.

« Ascolta », dice Fantasio. « Ella incomincia... », dice l'ospite.

Fantasio (interrompendolo bruscamente):

Taci non parlare
Rattieni il tuo respiro. Chiudi i sensi
ai consueti inganni e ascolta con
l'anima sola... Oh gaudio, oh meraviglia!
È l'ora degli incanti. È l'ora l'ora
dei deliranti oblii. Tutto s'innebbia
e si confonde. Un nimbo d'armonie
abbraccia l'Universo e ne sublima
ogni forma concreta e passeggiera
nell'eterna ideale unità. Noi
siamo nel Nulla. Noi siamo nel Tutto,
fuori del tempo e dello spazio, come
Dio solo... Noi salpiamo al vento della
Musica verso il mare misterioso,
che rugge oltre il confine delle forze
umane e della Morte.

L'anima di Fantasio mette le ali, spicca il volo verso l'incredibile, predice l'avvento di un Eroe che farà legge la sua volontà. Indi Fantasio continua rivolto all'ospite:

Ora voglio del Passato
scoperchiare per te le oscure sedi.

Va alla porta del sagrato e l'apre. Dal piccolo cimitero, ricco di cippi e di croci, all'evocazione fantastica salgono ombre informi, forme indecise, una figura, un'altra, cento altre. Primo a rispondere al richiamo è un guerriero chiuso in un'armatura di ferro che per regnare fu prode, parricida e crociato, poi un cortigiano che per godere fu cavaliere, favorito di corte e a sera rapinava sulla via, poi un frate che per sapere fu mago ed alchimista, infine una provocante dama velata. Fantasio soggiogato

dal desiderio lancia parole vane e ardenti verso la voluttuosa visione, vuol vedere il bel viso, vuol baciarne la bocca. L'ombra l'ammonisce: « Sono il tuo sogno », ma Fantasio ha preso già una cocca del velo e lo discioglie; invece del volto gli appare un teschio. Egli stramazza al suolo con un grido. Ebe si riscuote, scende precipitosamente dall'organo, si piega sul fratello, lo chiama, poi, scorgendo l'ospite si lancia verso di lui e gli grida: « Per pietà, portami via ».

Il terzo canto è più semplice. Ebe ed Angelo (l'Ospite) si sono intesi: non si sono ancor detti le febbrili parole d'amore, ma le loro anime si sono unite, hanno sentito insieme, in una passeggiata mattutina pel castello, il sórgere della primavera nei loro cuori e le ancelle, in una gustosissima scena, se ne compiacciono. Mastro Logo e Fantasio cercano fermare, nell'inizio, il nuovo amore. Concordi decidono d'imprigionare l'ospite, di costringerlo a partire immediatamente all'alba del dì seguente, e intanto, per convincerne Ebe, le dicono che Angelo, ribellatosi alla volontà di Fantasio, è stato ucciso. Ma il piccolo cuore di Ebe già schiuso all'amore non regge al colpo. Ella cade tramortita. Morta o tramortita? Mastro Logo non ha sentito più battere il suo cuore, la campana del castello suona lugubremente a lungo, la vergine, vestita di bianco, è trasportata nella cripta dalle pareti metalliche, giù nei sotterranei e vegliata dalle lamentatrici e dalla luce di mille candelabri.

L'ultimo canto si svolge in una stanza della torre ove l'ospite è prigioniero fino all'alba. Metiste, il servo che spegne ogni sua ansia nel vino, racconta una fantastica cerimonia funebre avvenuta nel castello. L'ospite intuisce, strappa le chiavi di mano al servo e sta per uscire,

ma si incontra sulla porta con Fantasio pallido, invecchiato, abbattuto come venisse dal regno della morte. Si vorrebbe lanciare su di lui, ma il suo sguardo triste e desolato lo arresta.

Ebe, è vero, giace bianca sul suo letto bianco, nella cripta profonda, ma non è morta: non muore la giovinezza. Dice Fantasio:

Muore
forse la Vita? Nò, non muore.
Muoiono le creature, ma la Vita
perpetuamente si rinnova...
... Ora per tutti noi
creature caduche, un giorno spunta
dagli altri assai diverso in cui ciascuno
di noi non è una vita ma è la Vita.
Non è una giovinezza ma è l'eterna
Giovinezza e in quel giorno solamente
noi non siamo mortali. Oggi era il giorno
divino per la mia dolce sorella:
ed oggi ella è spirata? Ah, che la Vita
si rinnova. Non muor la Giovinezza...

Fantasio si esalta, immagina il risvegliarsi di Ebe, il suo terrore nel ritrovarsi in un luogo di morte, la sua fuga, lo sforzo delle sue bianche mani, delle sue spalle contro la porta metallica che non cede, poi la corsa affannosa per gli ambulacri oscuri e l'ascesa verso la luce della vita, verso la stanza dell'ospite. A un certo punto esclama: « Ella è fuori della porta ». Ebe infatti entra e si getta tra le braccia di Angelo.

E con esso fugge verso la vita. La seguono compatti dietro il Cristo, custode dei suoi sogni, tutti i famigli; tutti si avviano verso la valle, laggiù ove ferve e incalza il peana della vittoria di Napoleone. S'ode di lontano il

rullo dei tamburi, il canto della «Marsigliese.» Fantasio dolente esclama:

> Così m'ha lasciato,
> senza un cenno d'addio, come un ignoto,
> ed io voleva chiederle perdono
> d'averla amata.

Poi ha un ultimo gesto sdegnoso: crede essere rimasto solo con Logo, ma uno sbadiglio di Metiste, accovacciato sotto un tavolo per paura e per eccitazione alcoolica, lo avverte dell'errore. E allora con un riso tragicamente mefistofelico grida a Logo:

> ... Ah, ah, vedete
> nel Castello del sogno son rimasti
> un Poeta, un Sapiente, un Ubriaco.

È l'aurora d'aprile. A poco a poco il castello sfuma nel chiarore come le nebbie della notte.

Capitolo II.

IL SIMBOLO NE *IL CASTELLO DEL SOGNO.*

« Il simbolismo nordico, diceva A. De Gubernatis, ha tentato di trapiantarsi nel suolo italiano ma non vi ha preso radice... noi non vogliamo vivere nelle nuvole e coltiviamo le leggiadrie del sogno soltanto in quanto possiamo farci l'illusione che sia in poter nostro o dei nostri simili in ora presente o in ora più lontana, tradurlo in realtà. Il sogno per il sogno ci pare una vanità ».

Ma D'Annunzio, e qualche suo imitatore con più o meno fortuna, hanno tentato fare allignare anche nella nostra letteratura il simbolismo, e ne è un nobile saggio il poema tragico e immaginoso che ci offre E. A. Butti sotto il titolo: *Il castello del sogno.*

Ma questo poema non è semplicemente e strettamente simbolico: esso lo è nel più largo e umano senso di allegoria, come allegorici sono il *Caino* del Byron, il *Prometeo liberato* del Schelley, il *Faust* del Goethe.

Ed ha nello stesso tempo un altro pregio fondamentale. Ogni simbolo può tradursi in un essere vivo e vero, logicamente operante, logicamente vivente, in modo che il poema può interpretarsi senza fatica nella sua verità semplice e oggettiva.

Al contrario il poema fu interpretato in modi assai diversi.

Il Borgese così scriveva:

« Il protagonista impetuoso e ardente, solitario e visionario si chiama Fantasio: egli è dunque la fantasia creatrice del sogno, l'arte abitatrice delle vette sublimi. Il compagno dell'esilio Mastro Logo è la scienza fredda e solenne, disadorna e presuntuosa, il ragionamento che fila ma non tesse, la logica, stringente, ma che non abbraccia la vita, anzi, non sa distinguere fra la vita e la morte e seppellisce la fanciulla caduta in catalessi. Ebe è la giovinezza prigioniera dell'arte, innamorata della realtà ed Angelo è il messaggero della realtà vittoriosa ».

Renato Simoni nel *Corriere della sera* (Milano, 18 febbraio 1910) scriveva: « Non ci proveremo a interpretare i simboli: in un'opera di poesia come questa il simbolo ha una certa indefinitezza che non si deve violare. Ogni lettore ed ogni ascoltatore intravede in essa quel *quid* che è comprensibile non tanto alla sua indagine mentale quanto alla vita dei suoi sentimenti. In questo dramma pensoso, più dei principî sono in lotta dei desiderî: sono rappresentate le nobili nostalgie dello spirito: il reale e l'irreale non vi hanno torto o ragione ma si sopraffanno a vicenda, e si confondono e si staccano e si respingono: la vittoria definitiva non è nè dell'uno nè dell'altro. Infatti per integrarsi a vicenda, per conflagrare d'un unico ardore essi non combattono perchè sono antagonisti, ma perchè sì l'uno che l'altro vogliono essere l'elemento principale dell'amalgama. Certo il significato dei vari personaggi è molto elementare, ma essi non esistono in sè: in sè non sono che immagini. La loro esistenza comincia quando s'incontrano, quando si combattono: allora tra l'uno e l'altro s'intrecciano rapporti che sono l'arte e la bellezza

di quest'opera. Si può dire che ciascuno, formando il contrapposto dell'altro, ne determina l'entità, ne mette in luce la forza. Quattro sono le figure principali del dramma e il loro nome ne rivela l'essenza. Fantasio è la sfrenata immaginazione, la negazione della realtà, la vita ascesa nei regni dell'assurdo: Logo è la scienza, la verità relativa e transitoria, Ebe la giovinezza, l'Ospite la realtà primordiale istintiva, la forza semplice e possente della vita ».

Leporetto nella *Illustrazione italiana* (Milano, 27 febbraio 1910): « Il genio creatore, entità egoistica e prepotente si eleva e si isola fino a disconoscere la realtà della vita e i suoi diritti e questa realtà s'innalza un giorno fino a lui a reclamare quanto la sua prepotenza vuol sottrarle per farne creatura del suo sogno. La lotta tragica finirà con la sconfitta del Genio destinato ad eclissarsi.

«Ma i suoi schiavi liberati, che torneranno esultanti alla vita cercheranno un nuovo padrone e nuove catene; un altro Genio li attrarrà dietro di sè verso altre vette, verso un'altra magnifica follia, verso un altro sogno grandioso di bellezza e di gloria. Tutta la storia dei secoli può racchiudersi nel significato del poema ».

E Tomaso Monicelli nel *Viandante* (Milano, 7 marzo 1910): « Dire, come fu detto, che in questo *Castello* del Butti si combatte l'eterna lotta fra la realtà e il sogno è dir male e poco: la lotta è assai più vasta chè comprende un più solenne combattimento. È il mondo signoreggiato dalla fantasia suscitatrice di apparenze e dalla speculazione scientifica tarda elencatrice di formule, che fuor del vano regno dell'ebrietà lirica e dell'assurdo teorico, si libera a volo non appena l'uomo

semplice e puro penetra in esso, ridesta la giovinezza sepolta, i desiderî annullati, i chiari e profondi istinti della vita e chiama gli uomini alla loro missione d'amore, di lavoro, di lotta, di vittoria. Il motivo ispiratore è antico come eterno è il combattimento».

Noi siamo schiettamente d'accordo con Renato Simoni per ciò che riguarda l'interpretazione del simbolo ed il suo valore nell'opera d'arte. Con tutto ciò, in questo caso, esso è così intimamente fuso con l'opera di poesia che non si può pretendere d'interpretare e sentire questa tralasciandolo o trascurandolo.

Fantasio è la fantasia creatrice, l'antirivoluzionario, quegli che vuole oltrepassare i limiti della vita e della realtà. Ebe la giovinezza. Logo la fredda, fallace scienza dimostrativa. Metiste l'abbrutimento, colui che con l'esaltazione dei sensi cerca, a modo suo, oltrepassare i limiti della realtà e poi... e poi tutta l'umanità che si scuote che si desta all'arrivo della vita vera della realtà vera: Angelo.

Ebe, Fantasio, Logo, Angelo nella loro eseguità numerica e nella sobrietà del loro profilo e della loro figurazione, riassumono inoltre gli elementi primigeni della vita, le forze che si dibattono nell'anima e attorno all'anima umana. Il problema della sapienza e della felicità che è il problema tormentoso del nostro essere, così complesso nelle sue apparenze e nelle sue forme esteriori, si riduce sostanzialmente a un conflitto assai semplice. Il poeta cerca invano isolarsi nella *turris eburnea* del suo sogno spirituale, lontano dalla volgarità del mondo. Potrà restarvi, resistendo all'impeto della realtà e della vita, con Logo la scienza orgogliosa e presuntuosa che si pone fine a sè stessa che non soffre nostalgie e

desiderî, ma invano cercherà chiudere nell'alta torre Ebe, l'anima sua, la giovinezza, la speranza, invano egli trarrà dal sogno per forza d'incantesimo le larve ammonitrici proclamanti l'*omnia vanitas*, invano il poeta griderà che l'amore, il potere, il piacere, la vita stessa sono vanità. Basterà che l'ospite varchi la ferrea porta del castello e risvegli con l'eco del mondo lontano il fremito della vita, perchè tutti si destino ed acclamino, basterà che si dica ad Ebe : « Vengo messaggero del mondo » perchè ella risponda :

> « la vostra patria è il mondo ? La mia patria
> sarà... Oh portatemi via !
> io non voglio morire senz'aver
> conosciuta la vita e il mondo ».

Capitolo III.

VALORE DRAMMATICO
DE *IL CASTELLO DEL SOGNO*.

Come si sa *Il castello del sogno* non ha subìto il giudizio della ribalta.

Il poeta che aveva per questo lavoro la sua più alta predilezione non volle asservirlo alle esigenze della nostra vita teatrale e si rifiutò di farlo rappresentare all'« Argentina » nonostante fosse con questa da tre mesi in trattative.

Il poeta scrisse, a riguardo, una lettera a Domenico Oliva nel *Giornale d'Italia*: « Molti giornali in Italia e all'estero hanno annunciato come cosa fatta e conclusa che il Teatro Stabile di Roma avrebbe rappresentato fra breve — cioè nel prossimo carnevale — il mio poema *Il castello del sogno* col concorso dell'attore Alfredo De Santis. In tutto ciò vi era molto di vero: ma purtroppo le trattative avviate da tempo (e precisamente da tre lunghi mesi) colla nuova Società che ha assunto la gerenza del Teatro Argentina sono state chiuse nel modo più inaspettato e più negativo. Invano il De Santis (con un bell'atto di solidarietà artistica con me che lo onora) si è messo a disposizione di quei signori, impegnandosi a mettere in riposo la sua compagnia e a prestare l'opera sua gratuita a favore mio e loro, invano io mi son piegato ad accettare condizioni

economiche affatto eccezionali accontentandomi solo del 10 % in considerazione delle spese di allestimento (ahimè di circa 20.000 lire) che il poema richiedeva. La giunta esecutiva della Società, della quale è presidente il Conte di San Martino, esigeva che io assicurassi alla «Stabile Romana» l'esclusività del mio lavoro per un anno senza darmi nessun affidamento sull'interpretazione che essi avrebbero dato, dalla prossima quaresima, a *Il castello del sogno*, ed io che avevo ceduto alle loro imposizioni economiche, ho dovuto ribellarmi a questa inaudita pretensione artistica ed ho rotto bruscamente e definitivamente ogni relazione con quei Signori...

«Non fu per una questione d'interesse ch'io ruppi i miei rapporti colla "Stabile" di Roma, ma fu un'alta questione d'arte e di dignità artistica e tengo assai che nessuno ne dubiti».

Dopo di ciò Butti decise far leggere il poema dal Pastonchi nelle principali città d'Italia. L'impressione che il dramma-poema produsse in questa specie di *tournée* artistica, fu generalmente ottima. Le voci osannanti si unirono in un potente coro fra cui stonarono le poche voci degli scontenti.

L'autore disse a suo tempo di aver sentito l'opera d'arte, scrivendola, come «un'autopsicologia drammatica nella quale alla parola si associassero, come elementi di suggestione, la visione diretta ed il suono, la plastica ed il colore».

Egli non volle introdurre con *Il castello del sogno* una forma d'arte nuova. D'Annunzio aveva già tentato una cosa simile nella *Nave* valendosi della musica trascritta da Ildebrando Pizzetti e dell'opera pittorica del

Cambellotti. Ma Butti seguì altra strada, seguì la strada unica segnata dalle sue opere precedenti. Egli intese la cooperazione delle arti sul teatro come « una subordinazione di ciascuna arte, in ciascun momento pronta alla rinuncia completa alla parola, interprete precisa e sovrana del pensiero, al solo scopo di derivarne, intensificandole, le sensazioni ».

D'Annunzio invece si era servito del valore della plastica e dei suoni come di elementi decorativi dell'azione, sovrapponendoli ad essa, alla parola, all'immagine senza ottenerne la fusione.

Butti stesso credeva che soltanto nella rappresentazione integrale e completa che sognava, *Il castello del sogno* sarebbe apparso ciò ch'egli lo aveva voluto: « il coronamento della sua opera non solo di teatro, ma d'arte e di pensiero ».

Borgese nel suo bellissimo articolo pubblicato sulla *Stampa* non era dello stesso parere dell'autore. Dopo aver lamentato la triste condizione del nostro teatro che esilia ogni opera che non sia teatrale nel più basso e comune senso, eccezione fatta, s'intende, per D'Annunzio, aggiungeva: « Non so se l'opera del Butti sia per soffrire dell'inevitabile esilio. L'aria che vi circola dentro è troppo rarefatta e sottile perchè le platee possano respirarla senza cadere in catalessi come Ebe la protagonista ».

E il De Gubernatis nel *Popolo romano* diceva: « Tutto il dramma fondato sul sogno può forse reggersi sulla scena? Il Butti forse ricorderà *Il sogno di una notte di mezz'estate* e *La vita è un sogno*, ma se questi drammi non fossero di Shakespeare e di Calderon, crede egli che potrebbero ancora destare interesse sulla scena?

Noi crediamo che soltanto sulla scena *Il castello del sogno* potrebbe rifulgere in tutta la sua bellezza. Esso contiene tutti gli elementi necessari al successo, dall'interesse drammatico, all'ispirazione della più pura, della più eletta poesia, e sulla scena soltanto avrebbe la coloritura della suggestione che proviene dalla musica, dalle luci destinate a completare l'illusione del sogno o ad accentuare il turbinio delle passioni, dei sentimenti e dei desiderî.

Del resto il simbolo è assai chiaro e, non richiedendo alcuno sforzo d'interpretazione, riuscirebbe ad interessare ed avvincere più e meglio di una realtà.

Specialmente pel secondo canto, l'Orgia fantastica, in cui il mistero profondo e terribile di cui tutta la tragedia abbrividisce, si eleva ad una delle più magnifiche ebrietà di immaginazione e d'espressione, la scena sarebbe collaboratrice indispensabile e perfetta.

E nonostante si debba dubitare col Borgese se le platee saprebbero d'un subito penetrare nell'intimo dell'opera d'arte, si può lo stesso affermare che essa apparirebbe nella sua integrale bellezza soltanto sulla scena per cui fu pensata e scritta!

Capitolo IV.

VALORE ARTISTICO DE *IL CASTELLO DEL SOGNO*.

« *Il castello del sogno*, scrisse il poeta (*Secolo*, Milano, 16 febbraio 1910) non è nella mia opera di teatro e di arte una parentesi, è anzi di tutto ciò che ho creato, la parola più intima e più mia ».

Esso infatti sintetizza tutta l'opera precedente del Butti e, dirò così, la cancella.

In tutta la produzione, ma specialmente nella *Trilogia degli atei*, Butti si sforzò di chiudere nel dramma la soluzione di un dibattito d'idee, di dare ai suoi personaggi un valore filosofico, di chiudere fra i nervi e i muscoli della loro umanità il palpito aspro di un pensiero. Egli non si fermò alla superficie di un fatto, ma ne indagò le riposte ragioni e le lontane origini, tentando scoprire, attraverso il caso accidentale, la legge misteriosa che regola uomini e cose. Ma il poeta filosofo aveva dovuto mutilare il suo pensiero e immiserire più volte la sua visione artistica. Troppo opprimono mille impaccianti necessità tecniche, troppo rapida sintesi vuole la scena, troppa parte è richiesta dalla semplice vicenda esteriore degli uomini e dei casi... e il poeta sentì il bisogno d'esprimersi più liberamente, più violentemente.

Così nacque *Il castello del sogno*, non più un dramma, non una commedia, ma un poema, l'espressione adatta al suo temperamento. L'artista dopo lunga lotta per ri-

durre la materia esterna sotto il dominio del suo volere e infonderle la poesia del suo pensiero, la abbandonò finalmente e materializzò il pensiero stesso creando così un'opera di pura poesia.

Il castello del sogno non è un'opera di spirito schiettamente italiano: appartiene alla numerosa teoria di creature che, più o meno francamente, riconoscono come capostipite il *Faust* e si riallacciano allo effimero e disgraziato movimento che ebbe a capo il Prati e che il Carducci e la sua scuola troncarono e divisero dalla storia.

Il poeta stesso parlando del *Castello del sogno* disse: « non ho imitato l'Ibsen del *Brandt*, nè il Maeterlinck di *Pelléas e Melisanda* e di *Monna Vanna*, nè Hauptmann della *Campana sommersa*... se mi sono ispirato a qualcuno o a qualche cosa, i miei modelli ho cercato più in alto e più lontano, nei drammi fantastici dello Shakespeare e nel *Faust* del Goethe. Del resto ho fatto da me come pensavo, sapevo e potevo ».

È indubitato però che Butti trasse gli atteggiamenti di questo suo poema tragico, più da Goethe che da Shakespeare. Shakespeare è una forza della natura selvaggia e smisurata, Goethe è l'*uomo sapiens* che tenta d'imprigionare le cose. Amleto di fronte al problema formidabile dell'essere fa tacere la ragione e sfrena l'istinto. Faust intuisce la verità monistica; nulla si crea e nulla si distrugge, ma tutto si trasforma e trionfa della vita e della morte.

Così nel *Castello del sogno* dice Fantasio:

> Muore forse la vita? No, non muore.
> Muoiono le creature, ma la Vita
> perpetuamente si rinnova.

Ma questa liberazione è puramente metafisica perchè astrae dall'individuo che soggiace ai limiti e ai divieti della natura, e crea la mirabile essenza della vita universa che si perpetua nell'eterno divenire delle forme.

Perciò Fantasio e Logo sopprimono in loro la vita, si ritirano dal mondo, si nutrono della loro illusione e nel «Castello del sogno» le dànno spirito immortale, leggerezza d'arte e verità speculativa. Se non che le forze imperfette ma imponenti della vita, scrollano il gran sogno.

La mente del Butti dunque vagò nei regni del nord dove si sbizzarrirono le fantastiche immaginazioni degli apostoli del romanticismo con intenti e con visioni puramente latine.

Il suo castello non è popolato di fantasmi e d'uomini strani fuori della vita, non è sperduto in un velario grigio di nebbie o tra paurose gole alpestri ove scrosciano lugubremente le bufere, o tra selve dove le fate e i sifi e i lemuri danzano sotto la fredda e tetra chiarità lunare, ma è un semplice castello trecentesco, solitario e inaccessibile, dove entra la primavera e dove il sole s'indugia verso sera con un tepore che ammorbidisce le nostalgie degli uomini veri, segregati dalla vita. Butti era anima latina.

Il Borgese nel sopracitato articolo dava questo giudizio de *Il castello del sogno*. « *Il castello del sogno* è fra le pochissime cose grandi che la letteratura di un popolo mette fuori fra l'albeggiare c il decadere di una generazione ». E poi... « E. A. Butti balza in prima linea fra le figure rappresentative della nostra moderna poesia. Con l'*Armando* del Prati e *Il castello del sogno* è quanto di meglio abbia prodotto il romanticismo italiano».

Tomaso Monicelli, inoltre, nel *Viandante* (Milano, 6 marzo 1910), scriveva:

« Non esito a riconoscere che pochissime opere della nostra e delle altre contemporanee letterature possono, come questa, pretendere a quella supremazia di cui sotto i platani di Ilisso andava novellando il divo Platone perchè in essa sono mirabilmente composti i due elementi, pur così contrastanti, della poesia drammatica e rappresentativa e della speculazione filosofica. Nè la poesia che l'endecasillabo sciolto solleva a un lirismo pacato, tutto germinante di bei moti di idee, nè la sostanza speculativa della tragedia rivelantesi in chiaro ordine di ben costrutte antitesi drammatiche, si nuocciono a vicenda, chè anzi l'opera di tanto diviene rappresentativa di quanto sommuove, avvicina e fronteggia gli avversi pensieri e le inimiche necessità ».

Poco importa per noi che *Il castello del sogno* sia romantico o classico, moderno o anacronistico: la verità è che noi ci troviamo avanti ad un'opera di vera grande poesia. Simbolismo più trasparente e significativo, umanità più tragica e dolorosa non era facile concepire in un giuoco più rapido e travolgente.

Il poema pare sgorgato da una limpidissima vena, spontaneamente, tanto l'ispirazione è calda e sostenuta e la forma penetra il pensiero.

Nella fantasia del poeta la struttura del poema si foggiò nel fuoco vivo e serba un calore che non è possibile esprimere.

Forse Butti scrisse, dopo la sua prima giovinezza, per la prima volta con gioia, una gioia così intensa da dargli, più che l'esaltazione e la concitazione, l'ebrezza e la frenesia del canto cosicchè, tra i molti pregi intrinseci

di questo *Castello del sogno* uno è singolarmente notevole: la sincerità.

Non tutti i critici furono d'accordo nell'ammettere l'armonia dello sfondo su cui il poema posa, l'epopea napoleonica, col poema stesso « perchè quella quasi brutale intrusione della verità nelle eterne visioni del sogno non può giovare all'armonia della visione compiuta ».

Lo sfondo del momento storico invece è per noi necessario e ben scelto: necessario perchè Butti volle creare un poema simbolico con senso di realtà e ben scelto, poichè Fantasio non poteva vivere che in quel secolo, il secolo di Cagliostro e di Voltaire, della rivoluzione e della morte, il secolo in cui si abbatteva ogni barriera antica, ogni legame religioso e si credeva alla magia.

L'evocazione di Napoleone, inoltre, fosse un non senso nel poema, non dovrebbe mai dirsi superflua e inutile, chè essa è un'irruzione, un fiume di bellezza da cui è così dolce e giusto lasciarsi travolgere.

Napoleone, il pallido côrso, campeggia infatti come un Dio, tuona come un fulmine, smorza ogni luce col suo magico fulgore.

Il soffio epico passa e avvolge il poema e quando singhiozza l'amara sconfitta degli individui, alta, solenne, magnifica, squilla la « Marsigliese » che lancia verso la vittoria e l'impero, col figlio della Corsica, col signore della realtà, l'Umanità intera.

Il castello del sogno è sopratutto una grande fantasia lirica e i suoi pregi maggiori vanno ricercati nella sua magnifica espressione verbale, nell'impeto irresistibile di certi suoi voli, nella meravigliosa profusione delle

immagini che dànno colori e vibrazioni, plastica e bellezza incomparabili alla superba follia di Fantasio.

La versificazione è sinuosa, colorita e sonante: l'endecasillabo italiano fu trattato raramente in modo più elegante e aristocratico. Vario di accenti e di ritmi, plastico e musicale, lindo senza pedanteria e preziosità, esso si piega a tutte le inflessioni dell'estro, ferma ed esprime tutte le ansie dello spirito, dà forma di bellezza concreta alla luminosa fantasmagoria del poeta.

Capitolo V.

BRANI MIGLIORI NEL *CASTELLO DEL SOGNO.*

Il Borgese nell'articolo citato riferendosi al poema in generale diceva: «Ma com'è scritto! E con quale frenesia l'ispirazione fu concepita e messa al mondo. L'alta montagna, il cielo procelloso, l'ansietà del sogno che sfugge e che l'anima malata rattiene nei suoi tentacoli inafferrabili, son resi con un'esasperazione di sensibilità che vi dà quasi la vertigine del volo. Non tutti i versi sono tecnicamente perfetti, ma v'è n'è centinaia che chiamar perfetti sarebbe insultante».

Dice Fantasio alla sorella:

> Mai non ti vidi tutta così bianca.
> Sembri un fiocco di neve ancor sospeso,
> e come incerto se, nel volo, debba
> toccar la terra o risalire al cielo
> alla materna nube.

Dice la sorella a Fantasio:

> L'erba senza fiori
> odorava così come se un fuoco
> intenso, acceso nell'occulta terra,
> la consumasse. Il tempo, come l'acqua
> nei ruscelli, fluiva inavvertito.

Dice ancora Fantasio:

> Già lessi
> io nei più vecchi libri, uguali eventi,
> come già vidi mille volte in cielo
> gli innocenti vapori farsi nembi
> di procella, e scagliarsi un contro l'altro

e sanguinare e lagrimar dirotto,
per poi svanire esausti, nell'immensa
monotonia del vuoto, mascherata
d'azzurro.

« Qui, dice il Borgese, la sensibilità è prodigiosa e la parola è lucida e ardente come una vampa che salga nell'aria secca meridiana ». Ma noi vogliamo ora scegliere le immagini più dolcemente primaverili in cui, la parola è un soffio, trasparente di una tenue luce.

L'avvento della primavera :

Tardi è venuta primavera. Gli alberi
negli orti ancora ieri non avevano
germogli, nè gemmati erano i frutici,
nè i prati in fiore. All'improvviso i mandorli
stamane sono apparsi tutti candidi,
e rosei tutti i peschi, verzicarono
le brulle rame e un caldo amor di mammole
portò il vento al castello...

E il silenzio dell'afa :

... Anche le glicine
sulle muraglie han messo i loro grappoli
all'improvviso. Udite come ronzano
intorno alla finestra le api gravide
di miele ? Si direbbe che il silenzio
canti sommesso con le loro tremole
ali una ninna nanna... Mi si chiudono
gli occhi... Ho sonno.

Una soave armonia di suoni è in questa scena d'amore tra Ebe ed Angelo ove la rima interna, con una combinazione dell'endecasillabo col martelliano, imita felicemente il ritmo d'una canzone :

Ebe. — Ospite, io non conosco ancora il vostro
nome... e saperlo vorrei per pregare

il Signore che sempre vi protegga.
Volete dirmi come... vi chiamate?
Deve essere, se vale il vostro cuore
un nome assai gentile.

OSPITE. La mia madre
bambino... Angelo me chiamava.

EBE. Ed io
grata m'inchino... a lei che sopra tutte
le donne vi dilesse... e vi darò
il bel nome che vostra madre elesse
Angelo.

Ecco la rugiada:

Eppure le notti sono
Ancora fredde: e le dita esili delle
erbe appaiono all'alba inanellate
di opali.

La tristezza non vinta di Fantasio:

Così tutto
ciò che ci piacque e sospirammo intensa-
mente ne fugge e lontanando muore.
Come un canto giulivo nella notte
presso la nostra casa!

Di ritorno da una passeggiata serotina Ebe lamenta:

Io gelo.

Fantasio risponde:

Or siedi e ti riscalda al fuoco
cara, se vuoi... quantunque assai m'incresca
che il rosso della fiamma si rifletta
anche per poco sul candore eguale
delle tue carni. Il marmo delle statue
non si colora senza offender l'arte.

Dopo l'avvento dell'ospite Ebe sente d'essere rinata:

Vò leggera come l'ombra
del mio corpo, direi che sia caduto

dalle mie spalle un peso, un peso d'anni
non vissuti, di pene non sofferte
di colpe non commesse... Oh son felice
d'esser tanto leggera!

Il battere del cuore di Ebe moribonda:

Oh come
corre il suo cuore e appena lo si avverte!
Il passo si direbbe d'un fuggiasco
a piedi scalzi sopra l'erba.

L'oscurità del castello:

L'ho condotto dovunque: sopra il poggio
dove sfidano il cielo come lance
in resta, i gran cipressi secolari
e in fondo alle segrete, dove il vento
finge tuttora il gemito iterato
dei prigionieri e il suolo sembra intriso
sempre del loro pianto.

E ancora il castello:

Ovunque io vada
si spalancano a me d'intorno larghe
bocche e fauci profonde ove il silenzio
e il vuoto mormoreggiano fra loro,
come nelle ritorte eliche delle
conchiglie.

E dovremmo ancora per lo meno riportare per intero tutto il capitolo che scolpisce l'avvento di Napoleone, e tutta la deliziosa originale e significativa favola dei merli del castello.

CAPITOLO VI.

PRESUNTI PLAGI DEL *CASTELLO DEL SOGNO*.

Dopo la lettura del *Castello del sogno* a Torino capitò sul *Venerdì della contessa* (5 marzo 1910) un articolo di Giuseppe Sbodio, allora candidato all'avvocatura, il quale prendeva le difese di Edgardo Allan Pöe. Egli affermava che *Il castello del sogno* era stato copiato di sana pianta da *La rovina della casa degli Usher* e che quindi non aveva e non poteva avere alcun valore nè artistico, nè tanto meno filosofico. E chiariva, con mal celata acredine e una cert'aria troppo gonfia di superuomo, tutti i punti di contatto.

A questo articolo Butti che per la difesa delle sue opere, che erano i suoi ideali e i brandelli della sua anima, scendeva spesso in campo a battagliare rispondendo, con veleno al tossico, con irrisione alle critiche, rispose con una calma e una serenità che gli erano nuove.

Egli scriveva :

« Milano, 9 marzo 1910.

« Leggo nel numero 26 di *Il Venerdì della contessa* un articolo del signor Giuseppe Sbodio a proposito del mio poema *Il castello del sogno*. Il signor Sbodio non ha che da consultare alcuni miei libri precedenti e troverà nell'elenco delle opere mie in preparazione una *Casa Usher*. Tale era infatti il titolo, ch'io volevo dare al *Castello* prima di scriverlo, perchè lo scheletro del mio

poema m'era fornito dalla notissima novella di Edgardo Allan Pöe.

« Poi, nel comporre idealmente le varie parti dell'opera e nella lunga fatica della forma, m'accorsi che della novella del Pöe non rimanevano nel... *Castello del sogno* se non le figurazioni di un fratello, di una sorella e d'un ospite, e l'ultima scena del risveglio della sorella dal letargo creduto morte ; e modificai il titolo e il nome dei personaggi come ne avevo il diritto e il dovere. Se questo si chiama " Spacciar per roba sua, roba che tale non è ,, lascio giudicare dalle persone serene, competenti, oneste ».

Se nella critica di un'opera d'arte si dovesse eccessivamente tener conto delle analogie, somiglianze, derivazioni, forse nessuna produzione artistica potrebbe più meritare il titolo di originale.

Benedetto Croce, avanti a cui la critica italiana deve pur inchinarsi. ammette questo genere di plagio. E ammettiamolo anche noi ed auguriamoci che molti, molti in Italia sappiano ideare e quel che più scrivere, un *Castello del sogno* prendendo ispirazioni se non dalla *Casa Usher*, da *Berenice*, per esempio, oppure da *Peer Guyut* e *Brandt* dell'Ibsen, o da *Pelléas e Melisanda* di Maeterlinck o da dove e da chi meglio piacerà loro... ed ammettiamo pure, se così ci pare, senza scrupolo, che *Il castello del sogno* abbia attinenze e punti di contatto con tutte queste opere insieme.

Se noi affermiamo che *Il castello del sogno* trova riscontro nel *À rebours* di Joris Karl Huysmans che tenta lo stesso sforzo creatore e distruttore nel tempo stesso, per emanciparsi dalla realtà, dobbiamo di conseguenza accusare Butti di plagio? Fantasio, la creatura di sogno e di vita, malato di idealismo è forse una copia

del marchese Des Esseintes nevrotico protagonista del romanzo *À rebours*? Eppure fra loro passa una stretta parentela, la parentela degli uomini disgustati del mondo che vorrebbero crearsi intorno una vita artificiale, governata dal loro genio.

Ed in ultimo affermiamo che se anche Butti avesse copiato fedelmente la trama della novella del Pöe egli avrebbe sempre il diritto di gridare che *Il castello del sogno* è suo, è anima sua, creazione sua. La novella del Pöe è una novella, *Il castello del sogno* un poema tragico, la prima è tutta nordica, il secondo sgorgato da pura anima italiana, la prima scritta, per quanto fantasiosamente in prosa, il secondo nato, pensato, espresso in poesia!

INDICE

Parte I.

E. A. BUTTI E LA SUA OPERA.

Parte II.

BUTTI ROMANZIERE.

Parte III.

BUTTI DRAMMATURGO.

Parte IV.

BUTTI POETA.